



0 1976 0049858 2

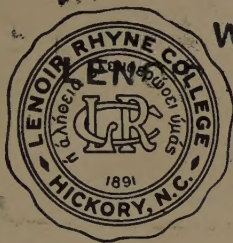
F 840.9

M82h

30023

WITHDRAWN
LENOIR-RHYNE L RSITY

CARL A. RUDISILL
LIBRARY



*The Walker Lyerly
Memorial Collection*

WITHDRAWN

DATE DUE

[illegible]

HISTOIRE
DE LA LITTÉRATURE
ET DE LA
PENSÉE FRANÇAISES

EN CONCORDANCE AVEC CET OUVRAGE :

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA LANGUE FRANÇAISE
(des origines à nos jours), par H. BORNECQUE :

Poésie..... 1 vol.
Prose..... 1 vol.

LIBRAIRIE LAROUSSE — PARIS



HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ET DE LA PENSÉE FRANÇAISES

Par DANIEL MORNET
Maître de conférences à la Sorbonne



SIX PLANCHES HORS TEXTE

(Vingt-quatre portraits).

CARL A. RUDISILL

LIBRARY

LENOIR RHYNE COLLEGE

Bibliothèque Larousse

13-17, rue Montparnasse — PARIS

F 840.9

m82h

30023

Feb. 1952

TOUS DROITS DE REPRODUCTION,
DE TRADUCTION, D'ADAPTATION ET D'EXÉCUTION
RÉSERVÉS POUR TOUTS PAYS.

Copyright 1924, by the Librairie Larousse, Paris.



AVERTISSEMENT

L*A meilleure raison d'être — ou si l'on veut la seule — de ce nouveau Manuel est qu'il est court. Cette brièveté a des avantages matériels ; l'ouvrage se vend à meilleur compte. Mais je voudrais aussi qu'elle en eût un autre.*

Si j'ai désiré écrire un manuel pratique, je ne me suis pas proposé d'en faire un memento pour des examens. Puisqu'il fallait, pour abréger, supprimer quelque chose, j'ai sacrifié des faits, des noms, des dates plutôt que des idées. J'ai résolument laissé de côté un grand nombre d'auteurs dits « secondaires » ou je ne leur ai donné place que dans une brève énumération, à la fin de chaque siècle. Je n'ai pas nommé davantage bon nombre d'œuvres des grands écrivains dont l'intérêt est médiocre pour tous ceux qui ne sont pas des érudits ou des étudiants. Par contre il est plus facile, dans un court exposé, de faire suivre les mouvements d'ensemble, les grands courants du goût et de l'opinion. J'ai donc essayé de faire de ce Manuel une histoire sommaire de la pensée française ; et j'ai, pour cette raison, renoncé tout à fait au classement traditionnel des auteurs par genres (théâtre, roman, poésie, etc...) ; je lui ai substitué des chapitres où je me propose de suivre successivement chacun de ces courants.

Il convenait pourtant que ce petit livre restât très précisément un livre scolaire, un livre d'étude commode. Je me suis efforcé de ne pas oublier cette commodité. Je n'ai pas cru devoir donner des Sommaires de mes chapitres ; ils auraient été des résumés de résumés. Mais dans chaque développement j'ai imprimé en ita-

liques les phrases qui résument le plus clairement l'idée ou les idées développées. Ces italiques fixent l'œil et l'attention, sollicitent la mémoire et permettent une révision rapide.

Dans toutes les citations des anciens textes, j'ai modernisé l'orthographe. Ce Manuel s'adresse aussi aux étrangers et je sais, par expérience, combien l'orthographe du moyen âge et même du XVI^e siècle les gêne.

Pour appuyer les idées par des exemples, je me suis référé aux Chefs-d'œuvre de la langue française publiés à la même librairie Larousse par M. Bornecque. Je les désigne par B. I (Poésie) et B. II (Prose).

J'ai arrêté mon exposé en principe vers la date de 1870-1880. Il était impossible sans faire un choix très étroit et par conséquent très arbitraire ou sans se résigner à un simple catalogue d'étudier les écrivains contemporains. Mais un chapitre général sur les tendances de cette littérature contemporaine mène le Manuel jusqu'à nos jours. (On pourra d'ailleurs consulter : la Littérature française au XIX^e siècle de M. Ch. Le Goffic, à la librairie Larousse.)

J'ai donné, par contre, au XIX^e siècle une place relativement considérable. Je suis de ceux qui pensent qu'on ne lui fait pas encore dans l'enseignement sa part. Même s'il ne tient pas dans cet enseignement une grande place, il la prend dans les lectures des élèves qui lisent plutôt Flaubert ou Taine que Bossuet ou Boileau.

Je n'ai pas donné de bibliographie. Je n'ai signalé que quelques ouvrages particulièrement clairs, accessibles à tous les élèves ou à des lecteurs non initiés. Si l'on désire compléter les renseignements et les enseignements de ce Manuel, il suffira de se reporter, pour commencer, à la grande Histoire de la littérature française illustrée, publiée par MM. J. Bédier et P. Hazard, également à la librairie Larousse.

D. M.



HISTOIRE DE LA LITTÉRA- TURE ET DE LA PENSÉE FRANÇAISES

LE MOYEN AGE

PREMIÈRE PARTIE

XII^e ET XIII^e SIÈCLES

I. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA VIE SOCIALE ET INTELLECTUELLE

LE moyen âge des XII^e et XIII^e siècles est encore une époque de guerres intérieures, de violences et de misères. Il ne fait que peu de place à la vie intellectuelle. Mais il n'est pas non plus, comme aux X^e et XI^e siècles, une époque d'ignorance profonde. Dès le XII^e siècle, et surtout au XIII^e, les études renaissent. Dans les grandes villes, et notamment à Paris, les Universités avec leurs collèges tiennent une place importante (la Sorbonne est fondée en 1253). On y étudie le *trivium*, c'est-à-dire la grammaire, la rhétorique, la dialectique (ou philosophie), et le *quadrivium*, c'est-à-dire l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie, la musique ; études sommaires sans doute et tout imprégnées d'esprit religieux, mais qui donnent pourtant le goût de la vie intellectuelle.

Le public lui-même est souvent un public cultivé. Au XII^e siècle les grands seigneurs dans leurs châteaux ne sont à l'ordinaire que des gens grossiers qui s'ennuient et qu'il faut divertir ; ils ne lisent pas (et d'ailleurs généralement ne savent pas lire). La littérature est faite, presque toujours, pour être récitée (ainsi s'expliquent les répétitions, les formules, les refrains). Mais *dès le XIII^e siècle, on voit naître partout une société courtoise, éprise de belles manières et de pensées ingénieuses.* La bourgeoisie, surtout dans les cités riches, dans les communes, est très intelligente. Les fils vont dans les Universités. Elle a l'esprit curieux, vif, mordant ; elle saisit les travers des mœurs et de l'esprit ; elle crée la littérature d'observation.

Enfin l'imagination est vive et puissante. L'architecture et la sculpture (romanes jusque vers 1150, ogivales ou gothiques ensuite) en sont le témoignage éclatant. *Cette imagination trouve des aliments nouveaux dans tout ce qu'apportent les invasions arabes* (sciences mathématiques, médecine, philosophie d'Aristote, poèmes et contes, etc...) *et surtout ce que révèlent les Croisades.* Par les Croisades les peuples se trouvent mêlés, le luxe et la splendeur de l'Orient et de Byzance apparaissent aux yeux éblouis ; le romanescque entre largement dans les esprits et dans la littérature.

II. — LES ORIGINES DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

LA LITTÉRATURE LATINE AU MOYEN AGE. — Avant le XII^e siècle, on a quelques textes en langue française. Les deux premiers sont le serment prononcé à Strasbourg, en 842 (B. II, p. 7), par Louis le Germanique, puis, en 881, un chant d'église en quatorze versets, la cantilène de sainte Eulalie. Mais ces textes sont rares. *La littérature est toute latine.* Même au XIII^e siècle, cette littérature latine est extrêmement riche ; toute la philosophie et presque toutes les sciences s'expriment en latin. Les œuvres latines se multiplient à travers tout le moyen âge. Cette survivance explique en partie l'aisance avec laquelle, au XVI^e siècle, la Renaissance a remis en honneur le culte des lettres anciennes.

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE. — On a admis, pendant longtemps que cette littérature n'était pas exclusivement française. *Elle aurait été d'origine populaire.* Elle aurait exprimé

ces instincts très généraux qui pousseraient tous les peuples primitifs à créer des formes littéraires élémentaires. Les chansons de geste se seraient formées par la lente transformation de courts poèmes, beaucoup plus frustes, qui seraient nés presque spontanément à l'époque même des événements, vers 800. Peu à peu ces poèmes auraient été rapprochés, remaniés par des auteurs un peu moins inexpérimentés. *Il aurait ainsi circulé, en Allemagne comme en France, dès l'époque de Charlemagne, une poussière de littérature, anonyme, sans caractère national et plus germanique même que française, « une inspiration germanique dans une forme romane ».*

Les romans en vers ou en prose seraient nés également de récits populaires, racontés et rédigés d'abord en langue celtique, puis transmis en France par tradition orale, et remaniés. Le Roman de Renart et les fabliaux français auraient été élaborés par le génie oriental, avide de ces récits ironiques. La littérature française, dès ses origines, ne serait donc que le reflet de génies étrangers.

*Cette thèse, développée surtout par la critique allemande, est aujourd'hui inacceptable. Elle est bâtie tout entière sur des hypothèses. Nul n'a jamais retrouvé aucun de ces poèmes élémentaires, de ces cantilènes, de ces créations spontanées de l'esprit populaire. Nul n'a retrouvé aucun de ces textes celtiques qui auraient engendré nos romans courtois. Quand on essaie de déterminer quels sont les sujets de nos fabliaux qui ressemblent à des fables orientales, on voit les sujets fuir un à un ; les thèmes sont français pour la plupart et ne se trouvent nulle part qu'en France. Au contraire, tous ces textes supposent un art conscient et savant, la pensée d'un écrivain qui choisit et ordonne. L'« esprit populaire » n'a même pas créé les chansons à danser, si semblables en apparence à nos rondes populaires ; elles sont déjà adroites et calculées ; elles sont l'invention de gens de lettres. Nos romans courtois supposent constamment un auteur et un public érudit, rompu aux études du *trivium* et du *quadrivium*.*

Quels étaient ces gens de lettres, à la fois naïfs et subtils, maladroits et savants ? M. J. Bédier a tenté de les retrouver pour les plus importants de ces poèmes, pour les chansons de geste. Ils apparaissent avec précision. Les chansons de geste chantent des héros qui étaient les protecteurs d'églises glorieuses, gardant leur tombeau ou des reliques. Ces églises étaient des étapes sur les lents chemins qui menaient à des

pèlerinages célèbres : Saint-Denis, Aix-la-Chapelle, Saint-Jacques de Compostelle, Saint-Pierre de Rome, etc... *Les chansons de geste ont été composées par des gens d'église, par des clercs, ou pour des clercs.* Elles divertissaient et édifiaient les pèlerins qui faisaient halte à l'église. Elles ont été écrites par des gens de métier pour un but précis.

Ainsi, dès son origine, la littérature française est une littérature. Elle n'est pas une sorte d'œuvre collective et instinctive ; elle témoigne d'une pensée réfléchie, d'un art calculé ; et *elle est, pour l'essentiel, française, écrite par des gens de France pour des publics de France.*

III. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA LITTÉRATURE DES XII^e ET XIII^e SIÈCLES

Bien que cette littérature ne soit pas sortie magiquement des profondeurs du génie populaire, elle reflète pourtant l'époque où elle est née. *Elle est d'abord, même lorsqu'elle est joviale, profondément religieuse.* Non pas qu'elle s'inquiète du mystère de la vie et de l'au-delà ; mais elle est pénétrée d'une foi simple et sûre. Les règles de vie sont inscrites dans les règles que donne l'Église ; et l'au-delà est enfermé tout entier dans les promesses du paradis et les menaces de l'enfer. *A cette foi religieuse se joint l'esprit chevaleresque.* Ce n'est pas un idéal subtil ; il s'enferme dans le respect d'une hiérarchie fondée sur la naissance (le *lignage*), sur l'honneur qui lie le vassal (l'*homme lige*) à son suzerain, sur le respect non pas nécessairement de toutes les femmes, mais des « dames », et le culte de la dame que l'on a élue pour l'aimer.

Cet esprit de foi religieuse et de chevalerie donne déjà à toute cette littérature un caractère national. Bien que la France soit morcelée en provinces qui s'ignorent ou guerroient entre elles, il n'y a guère de littératures locales. Tout ce qui est écrit en langue d'oïl peut être goûté dans tous les pays de langue d'oïl. Et toutes les classes sociales se divertissent aux mêmes œuvres littéraires ; les grands seigneurs sont, à l'ordinaire, des demi-ignorants ; les bourgeois ne sont plus des rustres ; si bien qu'il n'y a pas une littérature aristocratique et une littérature populaire. Les exploits de Roland et les farces de Renart sont goûtés par les mêmes publics.

Il arrive même que cette littérature se raffine. Telle qu'elle

nous est parvenue, *elle est très souvent ingénieuse et savante*. Loin de suivre un génie naturel, les auteurs s'astreignent à des formes d'art compliquées. Sans cesse les combinaisons rythmiques, les artifices du style, les subtilités de la pensée les jettent hors de la nature, dans la convention et le galimatias. Il n'y a que bien peu d'art dans toute une part de cette littérature, faute de goût ; mais elle est encombrée d'artifices. Sa simplicité, sa naïveté apparentes ne sont que les gaucheries qui alternent avec ces artifices.

Pourtant ce goût des subtilités a toujours eu son contre-poids. Ne disons pas, comme l'a fait Nisard, qu'il y a eu, dès ce moyen âge, lutte entre l'esprit latin, fait de culture délicate, et l'esprit gaulois, fait de bon sens jovial et réaliste. Disons seulement que *les mêmes lecteurs qui goûtaient les hauts faits de Roland ou les amours d'Yseult se plaisaient aux piperies de Renart et aux joyeusetés des fabliaux*. On n'était pas tantôt un paladin ou un fidèle en prières et tantôt un joyeux drille. On était l'un et l'autre à peu près à la fois.

Il n'y a en effet dans cette littérature nulle apparence de complication d'intelligence. Et c'est ce qui fait aussi — malgré la grandeur des chansons de geste, le pittoresque des romans courtois, la malice des conteurs — sa pauvreté ou du moins son étroitesse. *Aucune profondeur*, car on n'est profond que si l'on a l'inquiétude ou, du moins, le sentiment d'un problème qu'il faut résoudre. Pour cette littérature, il n'y a pas de problèmes : il y a seulement des aventures. En dehors de la foi et de l'honneur, *peu d'élans généreux* ; car la générosité vient du sentiment des misères et de l'effort pour les guérir ; or nul ne songe qu'on puisse rien changer à l'ordre des choses. *Pas de lyrisme enfin*, peu de passion vraie, car la passion est toute pénétrée du désir de sortir de soi, d'une aspiration ardente vers ce qu'on n'a pas. Un homme du moyen âge ignore ces élans. Lorsqu'elle cesse de chanter la piété ou les prouesses, la littérature n'est qu'une fantaisie de l'imagination ou une image plus ou moins ingénieuse de la vie ; elle n'en est jamais l'élargissement.

IV. — LA POÉSIE ÉPIQUE ET ROMANESQUE

Les chansons de geste étaient des romans de chevalerie en vers ; leur action se place généralement au temps de Charlemagne ou de son fils Louis. Elles comprennent en moyenne huit à dix mille vers

de dix syllabes qui sont groupés en strophes ou lisses dont tous les vers se terminent par la même *assonance* (répétition à la fin du vers du même son de voyelle ou diphtongue : tête, — presse, — herbe, — terre). Le *jongleur* allait de château en château, de ville en ville, et déclamait la chanson comme une sorte de mélodie, avec accompagnement de vielle.

La plus ancienne chanson de geste conservée est la *Chanson de Roland* (fin du XI^e siècle ou commencement du XII^e, mais notre version la plus ancienne date de 1170 environ). Les très nombreuses chansons de geste étaient réparties en trois groupes : la geste du roi (dont fait partie la *Chanson de Roland*), qui raconte les guerres de Charlemagne ; — la geste de Garin de Montglane (qui chante les exploits de Garin, de ses descendants) ; — la geste de Doon de Mayence.

ANALYSE DE LA CHANSON DE ROLAND. — *Charlemagne doit négocier avec le roi musulman de Saragosse, Marsile, qui demande la paix. Il désigne comme ambassadeur Ganelon, qui le trahit. Grâce à cette trahison, Marsile cerne l'arrière-garde, commandée par Roland, dans les défilés des Pyrénées. Roland, par fierté, refuse d'appeler Charlemagne en soufflant dans son cor. La bataille s'engage. Écrasés par le nombre, tous les preux succombent. Quand Roland se décide à sonner du cor, il est trop tard. Olivier, puis l'archevêque Turpin meurent. Roland s'est brisé une veine dans son appel. Tandis que les Sarrasins découragés se retirent, il se couche et meurt. Le poème s'achève par l'arrivée de Charlemagne qui extermine les Sarrasins. A Aix-la-Chapelle, Ganelon, condamné à mort, est écartelé.*

ANALYSE DE GIRARD DE VIENNE (fils de Garin. Geste de Garin de Montglane). — *Charlemagne assiège pendant sept ans la ville de Vienne, fief de Girard. Roland aperçoit la belle Aude, sœur d'Olivier, qui combat aux côtés de Girard, et s'éprend d'elle. Pour terminer la guerre, Olivier et Roland doivent se livrer un combat sans merci. Lutte épique et interminable. Un ange sépare les combattants. Roland épousera la belle Aude (voir, dans la Légende des siècles de Victor Hugo, le Mariage de Roland).*

Les romans courtois étaient lus et non chantés ; ils étaient destinés à un auditoire restreint de grands seigneurs. Ils se multiplient aux XII^e et XIII^e siècles (au XII^e siècle, l'auteur le plus fameux est Chrétien de Troyes, qui vit à la cour de Champagne, dans la deuxième moitié du siècle). Les plus intéressants sont ceux du XIII^e siècle, connus sous le nom de *Romans de la Table Ronde*. Ils racontent la vie ou un épisode de la vie des seigneurs chimériques réunis à la cour du roi Arthur de Bretagne et qui, en signe d'égalité, s'asseyaient autour d'une table ronde.

ANALYSE DE TRISTAN ET YSEULT. — *Tristan ramène d'Irlande la princesse Yseult, fiancée au roi Marc. Sur le navire ils boivent, par erreur, un philtre d'amour destiné au roi Marc et à Yseult. Ils s'aiment donc d'une passion fatale et coupable. Le dénouement change selon*

les auteurs. Dans l'œuvre de Thomas, Tristan, enfin séparé d'Yseult, a épousé une autre Yseult. Blessé, il sait que seule la première Yseult peut le guérir. Il l'envoie donc chercher. Le messager doit mettre une voile blanche à son navire s'il ramène Yseult ; noire si elle ne vient pas. Tandis qu'il se meurt, sa femme, qui a surpris son secret, et qui est jalouse, annonce une voile noire. Tristan meurt et la première Yseult expire sur son corps.

ANALYSE DE LANCELOT OU LE CHEVALIER A LA CHARRETTE. — Lancelot part à la recherche de Guenièvre, femme d'Artur, enlevée par Méléagant. Il perd son cheval et accepte, pour ne pas ralentir sa poursuite, le déshonneur de monter dans une charrette. Il franchit un pont tranchant comme une épée, surmonte des périls divers, délivre la reine. Par amour pour elle, il consent à se laisser vaincre dans un tournoi jusqu'au moment où elle lui permet de triompher de tous ses adversaires.

ANALYSE DE FLORE ET BLANCHEFLEUR. — Flore, fils d'un roi païen, aime Blanchefleur, fille d'une captive chrétienne. Comme Blanchefleur a disparu, il part à sa recherche. De prodiges en merveilles, il la rejoint chez le sultan de Babylone, où il l'épouse.

ANALYSE D'AUCASSIN ET NICOLETTE. — Nicolette et Aucassin ont été emprisonnés par le père d'Aucassin, Garin de Beaucaire, qui s'oppose à leur amour. Nicolette s'échappe et rejoint dans la forêt des bergers. Parti à sa recherche, Aucassin la retrouve et, après diverses aventures, ils peuvent s'épouser.

Lire : la Chanson de Roland, traduite par J. Bédier, 1922 ; — le Roman de Tristan et Yseult, traduit et restauré par J. Bédier, 1900 ; — les Amours de Lancelot du Lac, adaptation par J. Boulenger, 1923 ; — Aucassin et Nicolette, adaptation par G. Michaut, 1901.

LES CHANSONS DE GESTE. — Les chansons de geste, et surtout la *Chanson de Roland*, sont vraiment de grandes œuvres. Ni profondes ni riches, comme toute cette littérature du moyen âge, mais puissantes par la simplicité même de l'idéal qui les pénètre et qui les exalte. La femme n'y joue aucun rôle ; il semble que l'on ignore tous les drames du cœur. La nature n'y apparaît pas ; la pensée humaine ne dépasse pas la vie humaine. Mais cette vie est asservie magnifiquement à d'héroïques devoirs. *Il faut combattre pour son Dieu*, contre l'infidèle, et combattre avec un mépris souverain du risque. Pour Dieu et pour son honneur, *il faut être un preux*, c'est-à-dire affronter le péril avec d'autant plus d'allégresse qu'il est plus menaçant. Et c'est pourquoi, à un contre cent, Roland, cerné dans Roncevaux, ne sonnera pas de son cor pour appeler Charlemagne (B. I, p. 8). Le preux sera, bien souvent, un violent ou un

forcené, mais il s'humiliera quelque jour devant Dieu ; et la violence de son repentir surpassera la brutalité de ses forfaits. Enfin, dans les dernières chansons de geste, *quand il ne sera plus question de vaincre les infidèles, il restera l'honneur du nom*. Pour le « lignage », le preux bravera mille morts et surmontera tous les revers. Ainsi à travers les chansons de geste circule une volonté hautaine, une puissance épique. Et dans les meilleures, surtout dans la *Chanson de Roland*, *cette puissance trouve pour s'exprimer le pathétique qui lui convient* ; pour ces grands desseins si simples — se battre et mourir — de brèves paroles, de brèves prières, de grands gestes simples : des élans de combattants, des résignations de mourants, Roland qui reste seul, qui se sent mourir, qui se couche, prie et meurt. Ce sont vraiment de grandes fresques d'héroïsme.

LES ROMANS COURTOIS. — *Les romans courtois ont un tout autre caractère*. Ils ne sont plus des drames chantés pour émouvoir les foules ; ce sont des lettrés adroits, richement rentés par de grands seigneurs, qui écrivent pour les divertir. Et pour divertir ces âmes de féodaux, encore puériles et naïves, *ils bâtissent leurs romans sur toutes les chimères de la magie et de la féerie* ; les héros vont d'enchantements en maléfices, de sortilèges en talismans ; les nains, les géants, les guivres, les licornes, les assaillent tour à tour ou les sauvent. Le récit se déroule dans des pays de prodiges, châteaux et forêts magiques, Orient de rêve. La demoiselle aux blanches mains (roman du *Bel inconnu*) a décidé d'épouser le chevalier qui, pendant dix ans, aura défendu l'entrée de son château contre tous ceux qui se présentent. Méraugis tue Mauger le gris qui avait triomphé de cent quarante-trois adversaires. Mais il méprise la cruelle demoiselle. Il cherche de plus belles amours. Et dans la Gaste cité il pourfend un chevalier infernal dont le corps s'évanouit ; il assaille une guivre parlante, etc... *A travers ces merveilles, et malgré des brutalités trop fréquentes, c'est un thème d'amour qui se poursuit. Amour « courtois », c'est-à-dire amour de convention* : on ne mérite l'amour de sa dame que si l'on s'est fait son esclave, et si, pour un caprice, on est capable de braver tous les géants et toutes les magies. Même on lui doit, sans hésiter, sacrifier, comme Lancelot, son honneur. On trouve pourtant dans ces romans un autre amour, qui a plus de « gentillesse » et, parfois, le pathétique de la passion. L'aventure de *Flore et Blanchefleur* est celle de deux enfants

qui s'aiment. Flore, ingénument courageux, court jusqu'en Babylone pour arracher Blanchefleur à ceux qui la tiennent captive. La « chantefable » d'*Aucassin et Nicolette* nous ramène dans les décors de la « douce France » : jeux de jouvenceaux et de pastourelles, tendre malice de Nicolette, hardiesses d'Aucassin déjouant les trompeurs et les filous. *Surtout le roman de Tristan et Yseult est un admirable drame d'amour et de mort.* Tristan et Yseult s'aiment désespérément, de leur passion fatale et dévorante, dans la solitude sauvage des forêts, malgré la lutte de leur conscience, jusqu'à la mort. *Dans le cycle des romans du Saint-Graal un autre amour apparaît, celui de Dieu.* Les chevaliers, à travers les thèmes traditionnels de la féerie et des prouesses, cherchent, comme un idéal surhumain, le vase du Graal, relique de la Cène et du Calvaire, caché en Grande-Bretagne, dans le château de Corbenic. Pour le conquérir il ne faut plus simplement la bravoure et la courtoisie, mais la vertu d'ascétisme, la pureté du corps et de l'âme. Et le prédestiné entrera dans le château divin pour en goûter l'extase et mourir. Tout l'élan mystique du moyen âge s'affine et s'épuise dans ce romanesque et grandiose symbole.

V. — LA POÉSIE LYRIQUE ET ALLÉGORIQUE

Les poèmes lyriques sont tantôt écrits en langue provençale, pour le midi de la France (ce sont ceux des troubadours : Jofroy Rudel, Bertrand de Born, etc.), tantôt en langue française (ce sont ceux des trouvères : Adam de la Halle, qui vécut à Arras de 1240 environ à 1287 environ ; Colin Muset, également d'Arras et qui vécut à la même époque, etc.). Ils comprennent des pièces à formes fixes très diverses (rondeaux, lais, virelais, pastourelles, etc.). On peut joindre à ces poèmes des contes de piété en vers, dont le plus connu est celui du *Tombeur* (ou *Jongleur*) de *Notre-Dame*.

Un jongleur s'est fait moine. Mais il se désole de ne rien savoir pour honorer la Vierge. Pour lui faire honneur, un jour qu'il est seul il exécute devant elle tous ses tours, avec tant d'ardeur, qu'il meurt de fatigue. Mais, devant les yeux des moines qui sont survenus, la Vierge apparaît et emporte son âme en Paradis. Le conte a été adapté par A. France dans l'Étui de nacre.

Le *Roman de la Rose* a été composé, pour les 4 058 premiers vers, par Guillaume de Lorris, entre 1225 et 1240, et par Jean de Meung, pour la suite, entre 1275 et 1280.

ANALYSE : *Guillaume veut pénétrer dans un verger qui appartient à Dédruit (le Plaisir). Il y veut cueillir la rose (c'est-à-dire l'amour)*

[B. I, p. 10]. Mais elle est défendue par Danger, Malebouche, Honte, Peur, etc... Il est soutenu par Raison, Franchise, Pitié, etc... (symbolisant les sentiments qui se combattent dans le cœur de la jeune fille). Après différentes tentatives pour cueillir la rose, Bel-Accueil, qui avait laissé Guillaume approcher de la fleur, est enfermé dans une tour. — Poème de J. de Meung : Discours de Raison, puis d'Ami au chevalier (qui contiennent des développements audacieux sur la naissance de la société, de la royauté, etc.). Apparition de Faux-Semblant (diatribe contre les moines) et de Nature (ici une sorte d'encyclopédie des connaissances du moyen âge). Assaut de la tour. Bel-Accueil est délivré et la rose est cueillie.

Les poèmes lyriques des XII^e et XIII^e siècles sont généralement de courtes pièces dont le thème est l'amour. Mais ce n'est plus la violence d'amour qui entraîne Tristan et Yseult, ni même l'humble servage de l'amour courtois, c'est un amour de tête, ingénieux et subtil, qui cherche plus de phrases adroites que d'émotions véritables. C'est une casuistique du sentiment, très analogue à la préciosité du XVII^e siècle, et qui est, le plus souvent, froide et convenue. Il y a plus de sincérité et de poésie dans les contes pieux, parce que la piété y est sans détours. Le Roman de la Rose est le modèle de cette poésie allégorique qui a fleuri à travers tout le moyen âge, et même au XVI^e siècle, avec un incroyable succès. Les allégories s'enchaînent à travers les stratégies d'amour et les discours. Mais leur sens est très différent dans l'œuvre de G. de Lorris et dans celle de J. de Meung. G. de Lorris chante l'amour ; ses allégories sont l'analyse ingénieuse, trop ingénieuse souvent, des complications du cœur. Pour J. de Meung, ce n'est plus qu'un jeu d'esprit ; l'histoire d'amour est le prétexte de dissertations philosophiques sur l'amour, la vieillesse, la fortune, l'alchimie, la physique, et surtout — c'en est la partie la plus forte — sur les gouvernements, la propriété, les moines, les abus sociaux.

VI. — LA POÉSIE FAMILIÈRE ET DIDACTIQUE

Elle comprend surtout le *Roman de Renart* et les fableaux ou fabliaux. Le *Roman de Renart* met en scène les aventures pittoresques du vulpil (qui s'est appelé ensuite, du nom du héros, renard) et de ses compagnons ou victimes, le coq Chantecler, le lion Noble, le chat Tibert, le loup Isengrin, etc... Ces aventures se sont successivement multipliées et forment un grand nombre de branches qui ont été écrites de 1174 à 1250 environ.

ANALYSE DE L'UN DES ÉPISODES DU ROMAN, LE JUGEMENT DE RENART : *Devant Noble, le lion, paraissent le coq Chantecler, les poules Pinte, Blanche, Noire et Roussotte, escortant le cadavre d'une victime de Renart, la poule Coupée. Plaintes de dame Pinte et de Chantecler ; obsèques de Coupée. On envoie chercher Renart par Bruno l'ours et Tibert le chat. Renart les berne. Enfin il consent à se présenter et plaide si habilement qu'il s'en tire avec l'obligation d'un pèlerinage en Terre sainte.*

Les fabliaux ont été composés au XIII^e siècle. Ils sont en très grand nombre (le recueil en forme six volumes).

ANALYSE DU VILAIN MIRE (« *le paysan médecin* », dont la donnée a été imitée par Molière dans le Médecin malgré lui). — *La fille du roi a une arête de poisson dans le gosier. On cherche un médecin. La femme du vilain raconte aux messagers que son mari est un grand médecin ; mais il est maniaque et il faut le battre pour qu'il convienne de sa science. Bien roué de coups, le vilain se laisse amener à la cour. Il s'y montre si divertissant que, prise d'un fou rire, la princesse rejette son arête. La pièce continue par un autre tour du vilain.*

La littérature didactique, très abondante, comprend des œuvres à intentions scientifiques, composées au XIII^e siècle, telles que les *bestiaires* ou descriptions d'animaux, et des œuvres d'inspiration religieuse ou morale. Elles ont surtout un intérêt historique ; leur valeur littéraire est très médiocre.

LE ROMAN DE RENART. — Le *Roman de Renart* est, comme les fabliaux, un recueil de joyeuses histoires. *C'est l'épopée comique et réaliste de Renart le Malin, de ses ennemis, plus puissants que lui, de ses victimes, les faibles et les sots. Comme les chansons de geste sont l'image héroïque du moyen âge, Renart et les fabliaux en sont l'image familière et pittoresque. Il n'y a plus d'autre idéal que de faire ripaille et de s'enrichir. Tous les moyens y sont bons d'ailleurs, même ceux qui peuvent mener à la potence, à condition qu'on évite la potence. C'est déjà la morale de l'expérience qui enseigne à se tirer de la vie du moins mal qu'il se peut, qui punit la maladresse plus que le vice, et la sottise plus que la méchanceté. Renart lui-même est châtié, traîne la patte ou jeûne quand il oublie les règles de la prudence et du bon sens. Ou plutôt il n'y a pas, dans cette littérature, de morale ; il n'y a qu'un divertissement clairvoyant. Dans un monde que gouvernent la violence et la ruse, dur aux faibles et aux scrupuleux, il ne reste, quand on n'est pas d'humeur pieuse, qu'à se divertir de la tragi-comédie. Les bons tours sont bien souvent des tours sanglants ; et c'est de la vie qu'il s'agit pour Tiercelin le corbeau ou Noire la poule.*

Mais un tour est un tour ; un « gab » a son prix. Les auteurs et les lecteurs de Renart pensent qu'il vaut mieux en rire que de sermonner.

LES FABLIAUX. — *Les fabliaux sont animés du même esprit.* Ils mettent seulement en scène les hommes sous leur figure d'homme. Ils y sont, comme Renart, Isengrin ou Chantecler, subtils, sots ou vaniteux. Les femmes y triomphent, à l'ordinaire, parce qu'elles ont la malice. Dans le *Lai d'Aristote*, Aristote vient pour prêcher la morale à la dame indienne aimée d'Alexandre. Mais bientôt, séduit lui-même, et stupide, il se laisse brider comme un âne et porte, à quatre pattes, la dame sur son dos. Les vilains mêmes y ont le beau rôle contre les bourgeois, les chevaliers et surtout les prêtres et les moines. C'est à qui se gaussera du bourgeois ventru et cupide, du chevalier vaniteux et inepte, du moine glouton et paillard. Non pas que ces contes soient l'œuvre de révoltés et d'incrédules ; ce sont des clercs même qui souvent les rédigent. Mais il faut rire d'abord, largement ; et l'on rit mieux des maris bernés, des puissants dupés et des vices des gens graves que des humbles misères d'un vilain. Les fabliaux sont des contes où il n'y a pas d'âpreté.

VII. — LE THÉÂTRE

Le théâtre des XII^e et XIII^e siècles a d'abord été la représentation dans les églises de scènes pieuses. La plus ancienne est le *Jeu Adam* (milieu du XII^e siècle, en dialecte anglo-normand). Le *Jeu de Saint-Nicolas* (fin du XII^e siècle) représente un miracle du saint. Le comique s'y mêle parfois à la gravité religieuse. La farce et la comédie se sont peut-être dégagées de ces éléments comiques. Il est plus probable qu'elles ont eu, dès le début, une existence séparée. Mais nos plus anciens textes comiques datent de la fin du XII^e siècle ; et il n'y a de véritables petites comédies qu'au XIII^e siècle. Les plus intéressantes sont : le *Jeu de la Feuillée*, composé par Adam de la Halle (1240 environ — 1287 environ).

La scène est sous une tonnelle de verdure, une feuillée. Adam, le poète, veut aller étudier à Paris, laissant là sa femme qui l'ennuie. Il lui faut de l'argent. Son père n'en a pas. Survient un moine qui prétend guérir la folie avec ses reliques. Le seul fou qui se présente bavarde à tort et à travers sur les choses et les gens d'Arras, etc...

Et le *Jeu de Robin et Marion*, du même auteur.

Marion garde les moutons. Survient un chevalier qui lui fait la cour et qu'elle repousse, car elle aime Robin. Mais il revient, et malgré Robin

et les bergers qui n'osent lui résister, il l'emporte sur son cheval. Grâce à son adresse, Marion s'échappe et les deux fiancés s'épousent.

Scènes champêtres, badinages, chansons, le *Jeu de Robin et Marion* est le premier de nos opéras-comiques.

VIII. — LES CHRONIQUEURS

Les premières chroniques sur l'histoire de France, gauches et sommaires, ne datent que du début du XIII^e siècle. A part les chroniques de Saint-Denis (qui vont de Philippe le Hardi à saint Louis), ces chroniques sont sans grand intérêt. Les seuls récits qui soient vivants sont ceux qui racontent les croisades et les seuls qui soient l'œuvre de vrais écrivains sont les œuvres de Villehardouin et de Joinville.

Villehardouin (vers 1152 — vers 1216) fit partie de la petite armée qui prit la mer à Venise, en 1201, sous prétexte de croisade et qui s'empara de Constantinople, en 1203 et 1204, fondant l'empire latin d'Orient. Il a raconté l'expédition.

Jean, seigneur de Joinville (1225-1317) se joignit à la Croisade de saint Louis en Égypte et fut fait prisonnier à Mansourah, avec lui, en 1250. Il a composé une *Vie de saint Louis*.

Deux parties : la première, la plus courte, sur les vertus morales de saint Louis ; la deuxième, sur ses vertus guerrières, « ses grans chevaleries » (il y est d'ailleurs également question de ses vertus morales).

VILLEHARDOUIN. — *Villehardouin n'est plus tout à fait un homme du moyen âge.* Il reste encore fidèle à la conception de l'honneur féodal. Le pacte qui lie le vassal à son suzerain est irrévocable ; il l'oblige à la fidélité, au dévouement, à la mort. Mais *le lien qui unit le chrétien à son Dieu s'est relâché.* On part bien pour la croisade, pour chasser les infidèles, mais, chemin faisant, c'est à Constantinople qu'on fait la guerre. Il y avait peut-être de bonnes raisons ; il n'est pas sûr que les chefs n'aient pas été contraints d'attaquer des chrétiens et non pas des musulmans ; ils ont peut-être cru qu'ils trouveraient à Constantinople des ressources pour guerroyer en Palestine ou en Égypte. Mais il est assuré que Villehardouin et tous les autres se sont soulés de conquêtes et émerveillés de prodigieux pillages. Il est certain aussi que Villehardouin témoigne non d'une ardeur mystique, mais de l'esprit avisé et subtil d'un politique fort réaliste qui calcule les profits et démêle ou ourdit les intrigues. *Le mérite de son livre est un mérite d'intelligence.* Il s'y joint d'ailleurs une sorte de poésie latente, celle de l'aventure. Il y a, par moments, comme une griserie de l'in-

connu, des navigations lointaines, des vastes chevauchées, et l'éblouissement des splendeurs que l'Orient a révélées (B. II, p. 8). Une sorte de romanesque involontaire élargit les narrations.

JOINVILLE. — *Joinville est un incomparable narrateur, parce qu'il a la naïveté et la candeur, au sens ancien de ces mots : le naturel et la sincérité.* Il ne calcule pas ses propos et ne mesure pas, comme Villehardouin, la vérité ; il se raconte et il raconte saint Louis tels qu'ils furent. Et il a été, à l'occasion, non pas un héros et un saint, mais un pauvre homme qui tremble de peur et qui aimerait mieux pécher mortellement trente fois que d'être lépreux. Brave d'ailleurs, énergique et généreux. Si saint Louis l'aime, c'est parce qu'il est capable d'abandonner, à vingt-trois ans, sa jeune épouse et son enfant qui vient de naître pour se croiser. Il sait se résigner aux dures misères de sa captivité plutôt que de payer sa liberté d'une capitulation déshonorante. Il a vraiment voulu « ouvrir pour Dieu ». *Il est, par surcroît, « courtois » et « prud'homme » ;* courtois parce que tous les plaisirs ne lui sont pas bons, qu'il y veut, avec de la décence, une certaine magnificence élégante et qu'il conte comme s'il parlait dans « les chambres des dames » ; prud'homme parce que, en face de saint Louis ascétique et mystique et qui voudrait l'entraîner dans son rêve de perfection surhumaine, il parle le langage du bon sens et de la mesure. Tout en songeant au ciel, il ne lui déplaît pas de toucher terre ; et quand saint Louis part pour la croisade de Tunis où il trouva la mort, il pense que c'est folie, et il reste.

Joinville et saint Louis, ainsi « pourtraicts » face à face, avec une vie si juste, c'est le grand charme de ce récit (B. II, p. 9). Mais il y a aussi la vie des choses. *Joinville a une vive imagination.* Il est homme qui s'émerveille et qui prend plaisir, tout en racontant, à revivre ses émerveillements. Il n'est pas assurément poète, ni romantique ; pas de nostalgies inquiètes, pas d'exotisme. Aux pires moments il garde une sorte de confiance dans la vie. Mais il aime les beaux spectacles ; il les revoit avec une mémoire nette et fraîche. Et il a le don de sympathie. Quand il conte des départs, des angoisses, une mort, il trouve le mot ou la phrase qui témoignent le regret, la pitié, le deuil. *Il y a dans tout le récit une âme, l'une des plus humaines et des plus charmantes qui aient été.*

DEUXIÈME PARTIE

LES XIV^e ET XV^e SIÈCLES

LE grand fait qui domine l'histoire des XIV^e et XV^e siècles, c'est la guerre de Cent ans (1337-1453), c'est-à-dire plus d'un siècle d'atroces misères qui furent à la fois la cause et la conséquence de misères morales. On est, aux XII^e et XIII^e siècles, violent, ignorant, cupide ; mais il y a du moins, pour soutenir cette société féodale, un idéal d'honneur et de piété. Aux XIV^e et XV^e siècles l'honneur et la bravoure deviennent, dans la littérature comme dans la vie, une parade et un thème littéraire. Plus que jamais il faut des prouesses, mais qui ne sont que beaux tournois, belles chevauchées et qui masquent mal les coupe-gorge, rançonnements et pilleries. La foi demeure, en ce sens que nul ne doute du dogme chrétien et des commandements de l'Église ; mais on perd le respect des ministres de Dieu. Comme les barons ou comtes laïques, certains évêques sont féroces et avarés, et assez souvent les prêtres et les moines les imitent. *Ainsi, peu à peu, disparaissent les genres où s'était reflété l'idéal chevaleresque ou même l'idéal de jovialité populaire* : la chanson de geste, le roman courtois, le fabliau.

Comme l'inspiration manque, *on veut, de plus en plus, faire preuve d'adresse*. La littérature devient l'œuvre d'écrivains qui ne se soucient plus ni d'émouvoir, ni de divertir, ni de parler clair, mais seulement de prouver qu'ils sont rompus aux tours de leur métier. *On complique, on multiplie ces genres à formes fixes* où il faut, en strophes réglées, répéter les mêmes rimes suivant un ordre méticuleux ; on crée, par exemple, la ballade équivoque et rétrograde où la dernière syllabe d'un vers donne le premier mot du vers suivant. Tout devient allégorie ; les sentiments les plus simples ne peuvent plus s'exprimer que sous la forme d'une *Épinette amoureuse* ou d'un *Songe du verger*. Les sentiments simples disparaissent d'ailleurs. Une conversation amoureuse, la cour que l'on fait à une dame doivent se dérouler selon des règles aussi minutieuses que la versification d'une ballade équivoque et rétrograde. Tout cet

amour « courtois » devient une simple casuistique où il faut faire preuve non pas de sincérité et d'émotion, mais d'adresse, d'esprit. *Il n'y a plus même de vérité ; il ne reste que des jongleries de mots.*

Pourtant, la disparition de l'idéal mystique et du sentiment vrai, la dureté même des temps développent quelques-unes des tendances qui formeront plus tard une part de l'esprit moderne. *La littérature*, au lieu d'être une exaltation de l'âme ou un jeu de l'imagination, *deviendra pratique et réaliste*. Écrire l'histoire, comme le dit Froissart, ne sera plus « chroniquer », mais donner des événements un récit qui par sa vérité soit instructif. Les conteurs refléteront de plus en plus fidèlement tout ce qu'il y a de dur et de médiocre dans la vie, parce que c'est ainsi que va la vie. Le théâtre commencera à devenir du théâtre, c'est-à-dire qu'on ne se fiera plus seulement à l'enthousiasme et à la pitié des spectateurs pour transfigurer ses ébauches. Il lui faudra ressembler plus exactement à la vie ; il sera, fort souvent, tout plein d'une réalité violente et crue. La littérature ne sera plus au-dessus de la vie ou hors la vie ; elle s'efforcera parfois d'être une image et une explication de la vie.

Vie misérable et souvent comme désespérée. Mais de cette désespérance même, au milieu de la faillite des anciennes confiances, *un sentiment nouveau va naître : le sentiment national*. Tous ceux qui souffrent sont ceux de France. Leurs bourreaux, des grands seigneurs, des étrangers, sont les ennemis de la France et du roi qui est le chef et le symbole de la France.

I. — LA POÉSIE. — VILLON. LES GRANDS RHÉTORIQUEURS

Les principaux poèmes des ^{xiv}e et ^{xv}e siècles sont les *Cent ballades* (1388), où est discutée la question « courtoise » : qui vaut le mieux en amour, loyauté ou fausseté ; les œuvres d'Eustache Deschamps (1345-1406 environ), surtout son *Miroir de mariage* ; celles de Christine de Pisan, fille d'un médecin italien, mariée à un Français (1364-1430 environ) ; celles d'Alain Chartier (1385 — vers 1435), surtout son *Quadriloge invectif* (1422) ; celles de Charles d'Orléans, fils de Louis d'Orléans, le frère de Charles VI (1394-1465).

Eustache Deschamps et Alain Chartier ont écrit des poèmes conformes aux conventions du temps. Mais ils sont aussi des mécontents et ils ont traduit avec pittoresque et parfois avec

éloquence les misères du siècle. Deschamps est un bourgeois qui semble assez bien renté, mais il ne l'est pas assez à son gré ; et il grogne contre les femmes, les enfants, la jeunesse ; plus généreusement il a la haine des gens de noblesse et des gens de finance qui pillent et grugent le pauvre peuple ; il n'espère qu'en Charles V qui saura défendre ses sujets. Alain Chartier dans son *Quadriloge* oppose le chevalier et le peuple que, devant France, le clergé jugera. Et le clergé décide que le chevalier paresseux, égoïste, indiscipliné ou lâche est celui qui a ruiné la France.

Christine de Pisan a rimé avec application des poèmes ingénieux sur les thèmes traditionnels. Mais elle a mis de la sincérité et de l'éloquence à plaider la cause des femmes contre le *Roman de la Rose*, contre Deschamps, les fabliaux et la tradition qui faisaient d'elles le piège malicieux et méprisable des hommes.

Charles d'Orléans n'est poète ni par la passion, ni même par l'imagination. C'est un grand seigneur qui vit mollement et gaiement dans sa cour de Blois. Et, parmi les fêtes et joyeux devis, il se livre au jeu de poésie. Seulement, au lieu d'une science pédante, il y apporte une grâce élégante, un sentiment délicat du rythme, du mot à la fois harmonieux et juste. Il a ainsi tourné des rondeaux qui ont gardé jusqu'à nous leur fraîcheur.

VILLON. — François de Montcorbier ou des Loges, qui prit, pour lui faire honneur, le nom de son protecteur, le chapelain Guillaume de Villon, est né à Paris en 1431 ou 1432. Il fut d'abord « écolier » ou étudiant et fut reçu licencié et maître ès arts. Mais il aimait le plaisir plus que l'école, et, pour payer ses plaisirs, il vola, en 1456, cinq cents écus d'or au collège de Navarre. En 1455 il avait déjà tué un prêtre dans une rixe. Par prudence il quitta Paris et erra en province pendant six ans. Entre temps il fut reçu à la cour de Blois, chez Charles d'Orléans. Puis on le retrouve enfermé par l'évêque Thibaut d'Aussigny dans la prison de Meung-sur-Loire. Il en fut délivré par le passage de Louis XI, qui libéra tous les prisonniers. Aux portes de Paris, se sentant malade et désespéré, il écrivit son *Grand Testament* (1462).

Cent soixante-treize huitains où le poète a enchâssé des ballades antérieurement composées. Il évoque sa jeunesse folle, la mort inévitable (Ballade des dames du temps jadis : Mais où sont les neiges d'antan). Puis il fait son testament dont les legs sont souvent ironiques et souvent d'ailleurs fort obscurs par leurs allusions contemporaines.

Rentré à Paris, il est détenu au Châtelet pour une affaire de vol, obtient sa grâce, est impliqué à nouveau dans une rixe et condamné à la potence : le jugement est cassé, mais il est banni de Paris pour dix ans. On perd ensuite tout à fait sa trace.

Lire : *P. Champion*, François Villon, sa vie et son temps (1914).

L'artifice dans la poésie de Villon. — La structure des poèmes de Villon est celle des œuvres du x^v^e siècle (lais, rondeaux, ballades). *Il est, comme ses contemporains, un poète expert dans les artifices de la poésie courtoise* ; il commente des thèmes allégoriques : « Je meurs de soif auprès de la fontaine » ; il abuse parfois de l'érudition scolastique qu'il a gagnée, entre deux ripailles, à la faculté des arts. Il ne se soucie guère d'ordonner ; la composition de son Grand Testament est fort confuse ; il y intercale même, à l'aventure, des pièces fort étrangères à son sujet.

Le réalisme de Villon. — Mais il est tout autre chose qu'un assembleur de rimes ingénieuses et de propos galants. Il n'a pas fait, comme les autres, la chasse aux bénéfices et aux pensions dans la cour élégante de quelque grand seigneur ; il a vécu de la vie la plus débridée et aussi la plus âpre et la plus sombre. Ses compagnons ont été de joyeux écoliers pour qui « il n'est trésor que de vivre à son aise », mais aussi de mauvais garçons qui tirent le couteau et qui finissent au gibet, de filles folles de leur corps, rapaces et traîtresses. *Et c'est ainsi toute une truanderie que Villon évoque avec un pittoresque brutal, goguenard et pathétique.* C'est même, si l'on peut dire, toute la basse réalité de son âme. Sur le point d'être pendu, il ne déguise pas les erreurs de sa jeunesse folle, la frénésie de ses appétits et ces plaisirs qu'il a voulu vivre avec une impatience aveugle. *Poésie de bas-fonds qui a l'attrait d'une sincérité douloureuse et qui en a d'autres, par surcroît.*

Le lyrisme de Villon. — C'est d'abord que la réalité n'est pas là pour elle-même. Truands, ribaudes et le gibet ne défilent pas pour nous divertir. *Ils donnent la grande et dure leçon de la justice humaine et de la justice divine.* C'est à cause de ces malandrins et de ces filles que Villon, à trente ans, n'est plus qu'un homme perdu ; c'est à cause d'eux qu'il touche à la mort, la mort qui

fait frémir, pâlir,
Le nez courber, les veines tendre,
Le col enfler, la chair mollir.
Jointes (jointures) et nerfs croître et étendre ;

c'est pour eux qu'il pendra parmi les charognes de Mont-faucon :

La pluie nous a debués et lavés
Et le soleil desséchés et noircis ;
Pies, corbeaux, nous ont les yeux cavés (creusés)
Et arraché la barbe et les sourcils.

Ripailles, amours, chansons s'en vont où vont les dames du temps jadis, dans la hideur de la mort. Et il ne reste plus qu'à se repentir, humblement (B. I, p. 13).

Ainsi *toute la poésie de Villon*, en même temps qu'une évocation pittoresque, est un *drame intérieur* : tantôt allègre, soulevée par cette humeur ardente qui jette Villon vers le plaisir et la joie de vivre, tantôt poignante et comme hallucinée devant le destin et le châtement. Il y avait eu, dans les chansons de geste, un souffle puissant de vie collective ; mais, *pour la première fois, on trouve, dans la poésie de Villon, la vie d'une âme.*

LES GRANDS RHÉTORIQUEURS. — Nul ne devait d'ailleurs imiter cet enfant perdu. La poésie s'enfonce, au contraire, de plus en plus profondément, dans les sottises et les tours de force. Le fond des œuvres de ceux qu'on a appelés les grands rhétoriciens, poètes de la fin du xv^e siècle (Jean Molinet, Georges Chastellain, Olivier de la Marche, etc...) est fait de banalités morales et d'allégories lourdement prolongées. La forme est un puéril jeu d'adresse où sombre, avec le bon sens, le sens tout court. On invente la rime batelée, les doubles virelais et répons, la ballade baladant et la ballade fratrisée, le riqueraque et la baguenaude, etc... Leur seule excuse est qu'ils ont été fort admirés et que leur prestige a servi la cause des lettres.

II. — LE THÉÂTRE

Le genre dramatique le plus répandu au xv^e siècle reste celui des *Miracles* (nous avons, par exemple, quarante *Miracles de Notre-Dame*). Les *Mystères*, qui sont des actions dramatiques beaucoup plus développées et qui mettent en scène la vie du Christ, sont sortis des scènes liturgiques, des pantomimes pieuses très en faveur au xiii^e siècle. Ces mystères sont représentés par des sortes d'associations, des *Confréries de la Passion* (la plus ancienne apparaît à Nantes en 1371, à Paris en 1380). Le théâtre est dressé sur une place publique, généralement devant une église. Il représente, sommairement, les lieux succes-

sifs où l'action se déroule, les *mansions* (le Ciel, les Limbes, l'Enfer, Nazareth, le Temple, Jérusalem, etc.). Il y eut jusqu'à quarante-trois *mansions* (dont certaines interchangeables), sur une estrade qui avait jusqu'à soixante ou cent mètres de longueur ; elles étaient parfois disposées sur trois étages. Les acteurs se transportaient d'une *mansion* à une autre.

Nous possédons un certain nombre de mystères de la fin du XIV^e siècle. Mais ils se multiplient surtout au XV^e. Le plus célèbre a été la Passion d'Arnoul Greban, organiste de Notre-Dame (1450 ou 1451), remaniée par Jehan Michel, médecin angevin, en 1486.

1^{re} journée : *Prologue, sermon sur la création. Au Ciel, dans une sorte de procès, la Rédemption de l'humanité coupable est décidée. Annonciation. Naissance du Messie, adoration des bergers, etc...* 2^e journée : *De la prédication de saint Jean-Baptiste à la Passion.* 3^e journée : *La Passion.* 4^e journée : *Résurrection. Ascension.*

Les origines du théâtre comique sont obscures, les textes mêmes du XIV^e et du XV^e siècle sont rares ; et c'est surtout au XVI^e siècle qu'on trouve des *farces*, des *moralités* (pièces à personnages allégoriques), des *soties* (pièces politiques d'actualité). Elles étaient jouées elles aussi par des confréries. Les plus connues sont celles des *clercs de la Basoche*, qui datent du XIV^e siècle, et celles des *Enfants sans-souci*. Les chefs-d'œuvre sont la *Farce de Pathelin* (1464), celle du *Cuvier* (B. I. p. 18), le monologue du *Franc-archer de Bagnolet*.

ANALYSE DE LA FARCE DE PATELIN. — Dans une première partie, l'avocat besogneux Pathelin subtilise au drapier Guillaume une pièce de drap. Dans la deuxième, le berger Agnelet est accusé par son maître, le drapier Guillaume, de lui avoir volé plusieurs moutons. Il consulte Pathelin, qui lui conseille de faire l'idiot et de ne répondre aux questions que par bée. Le procès se plaide. Guillaume, stupéfait de reconnaître en Pathelin le voleur de son drap, s'embrouille dans le drap et les moutons. Agnelet est acquitté. Mais quand Pathelin lui demande ses honoraires, pour tout paiement il continue à bêler.

ANALYSE DU FRANC-ARCHER. — Le franc-archer a commencé par vanter son courage, puis sa prudence. Mais il aperçoit un épouvantail à moineaux. Terrifié, il demande merci. Le vent renverse l'épouvantail. Rassuré, le franc-archer reprend ses bravades.

Lire : *Petit de Julleville*, la Comédie et les mœurs en France au moyen âge (1886).

LES MYSTÈRES. — Les mystères ont tenu une place très importante dans la vie du moyen âge. C'était un immense et solennel spectacle où jouaient parfois plus de deux cents acteurs, sur une vaste estrade, dans le décor compliqué des *mansions*. Chacun tenait à honneur d'y faire son rôle : des ouvriers, des

bourgeois, des chevaliers, même des prêtres. Une foule immense se pressait pour les contempler. Elle frémissait d'émotion pieuse, elle pleurait avec la Vierge, elle souffrait avec le Sauveur ; et elle se détendait aux scènes joyeuses qui mêlaient des farces de valets et des tribulations de démons au pathétique de la vie du Christ. Pendant plusieurs journées, huit parfois, les trente mille ou les soixante mille vers du mystère se déroulaient. La religion se levait ainsi, toute vivante et pittoresque, hors des sèches leçons du catéchisme et de l'aridité des dogmes, pour se mêler à la vie. Elle se fait pathétique et populaire. Elle emplit les âmes des mêmes images que les sculptures et les verrières des cathédrales. *Les mystères font partie de cette floraison de visions pieuses où le XIV^e et le XV^e siècles se sont consolés des cruautés de la vie réelle.*

Valeur littéraire. — Mais toute cette foi vibrante n'a pas suffi à donner aux mystères un véritable intérêt dramatique et littéraire. *Les auteurs eux-mêmes ne se soucient guère de littérature.* Ces notaires ou ces prêtres ne sont que des ouvriers de l'œuvre, comme les charpentiers ou les peintres ; ils ne sont pas autrement payés et n'y mettent pas plus de vanité. Par surcroît, la foule qu'ils veulent émouvoir ne demande pas autre chose que les émotions faciles et toujours attendues ; il lui suffit de voir le Christ enfant pour s'attendrir, le Christ en croix pour frémir d'angoisse ; peu lui importent les mérites du style ou la nouveauté de l'invention. *Il y a parfois, dans ces vastes déroulements de vers, de beaux passages.* Arnoul Greban, par exemple, a prêté à la Vierge des accents de douleur profondément humains et poignants (B. I, p. 14). Mais, à côté de l'œuvre de Greban, *la plupart des mystères ne sont, pour un lecteur moderne, que des litanies monotones.* Ils sont morts avec l'âme des foules qui les applaudissaient.

MORALITÉS, FARCES ET SOTIES. — Ces pièces ont gardé plus d'intérêt. Les moralités et soties sont gâtées, comme toute la littérature du temps, par l'abus des allégories. Mais elles ont de l'agrément ; la satire politique ou sociale y est parfois fort audacieuse (François I^{er} d'ailleurs y coupa court en interdisant les représentations). Surtout *les farces peignent avec esprit un petit monde bien vivant* de bourgeois, de paysans, de curés, de filous subtils et de dupes cocasses. Elles s'amuse de la malice des femmes et de leur déraison. Elles ont la bonne

humeur de ces Basochiens ou de ces Enfants sans-souci qui n'ont cure de rien, sinon de rire. Leur tradition passera dans la farce de Molière. Elle est une forme de l'esprit français.

III. — LES CONTEURS

Les principaux conteurs sont Antoine de la Sale, qui a composé le *Petit Jehan de Saintré* (vers 1456), et les auteurs inconnus des *Quinze joies de mariage* et des *Cent nouvelles nouvelles* (1462). (On a prétendu, sans preuves décisives, que ces nouvelles étaient également d'Antoine de la Sale.)

Rien n'apparaît plus, dans les joyeux devis de ces conteurs, de l'esprit des romans courtois. Il y a sans doute, dans la première partie du *Petit Jehan de Saintré*, une grâce aimable et une étude d'âmes délicate. La dame des Belles-Cousines se divertit tendrement à faire de son page, le petit Jehan, un chevalier accompli. Et le timide Jehan, rougissant et ravi, devient un jour le plus courtois et le plus vaillant des chevaliers. Mais ce n'est pas lui qui garde le cœur de la dame. C'est Damp Abbé, gros, goinfre et sot, mais qui est riche et qui assomme Jehan à coups de poing. *L'idéal chevaleresque ne pèse plus rien devant le rustre bien renté et bien musclé.* Les *Quinze joies de mariage* ne sont que les mille misères d'un mari berné, grugé, trompé par femme, belle-mère, chambrières et commères, et qui se tient pour content d'être dupé et martyrisé. C'est une satire alerte et copieuse de la vie et qui serait amère si l'auteur ne croyait pas qu'il est un remède aisé : vivre à l'écart des femmes et de leur malice. Les *Cent nouvelles nouvelles* sont ou essaient d'être une imitation du *Décameron* de Boccace ; mais ce n'est que le divertissement d'histoires fort scabreuses où évoluent de gaies luronnes, des maris niais, des moines avides, aventures contées d'ailleurs dans un style alerte et pittoresque.

IV. — LES CHRONIQUEURS

Jean Froissart est né à Valenciennes vers 1337. Il visita une partie de l'Angleterre, de l'Écosse, de l'Italie, puis se retira à Valenciennes où il publia, vers 1370, le premier livre de ses *Chroniques*. Vers 1380 il parcourut à nouveau la Flandre, la France, l'Angleterre. Entre temps il continuait la rédaction de ses quatre livres de *Chroniques*, qui racontent les événements de 1325 environ à 1400. Il mourut vers 1410.

(Des rédactions différentes du livre I^{er} montrent que Froissart, après avoir eu des sympathies pour l'Angleterre, est devenu favorable à la cause française.)

Philippe de Comines est né en 1446. Il fut le principal conseiller de Louis XI, tomba en disgrâce après sa mort, puis, rentré en faveur, il accompagna Charles VIII en Italie. Il mourut sans doute en 1511. Les *Mémoires*, divisés en huit livres, racontent le règne de Louis XI et l'expédition de Charles VIII en Italie. Ils parurent en 1524.

Lire : *Mary Darmesteter*, Froissart (1894).

FROISSART. — *L'intérêt historique des Chroniques.* — Il est considérable. Froissart a voulu être autre chose qu'un conteur assemblant de beaux récits. *Il veut en narrant les événements les expliquer.* Et c'est pour les connaître et les comprendre exactement qu'il a tant voyagé. *Il visite et il interroge.* Son histoire, c'est l'histoire guerrière et diplomatique narrée par les acteurs eux-mêmes. Et tous s'empressent à se raconter, invitent Froissart et l'accueillent magnifiquement. A causer ainsi, l'on peut se tromper et tromper ; et Froissart nous a donné des événements une image parfois suspecte ou mensongère. Mais il avait un esprit avisé, une curiosité ingénieuse et patiente. Surtout il n'a pas menti et on ne lui a pas menti parce qu'il a jugé, comme ceux dont il parlait, que tout ce qu'il contait était fort glorieux.

La société chevaleresque d'après Froissart. — C'était bien, en effet, des prouesses chevaleresques, de grands coups d'épée, d'aventureuses randonnées, des assauts forcenés et des fêtes et tournois somptueux. Mais c'était aussi, sans que Froissart y vît malice, et sans que les héros en eussent le moindre scrupule, un merveilleux assemblage de massacres, pillages, fourberies. Peu importait. Être un preux, c'était avoir de beaux chevaux, un beau palais, une solide troupe de soudards, et jeter bas ses adversaires par la force ou par l'intrigue. *La chevalerie, ce sont des cavalcades et des décors, un code de belles manières et non de bonne morale.* Gaston Phébus, assassin de son fils et dix fois traître, est le modèle des chevaliers, parce que sa cour est le modèle des grandes cours seigneuriales. Froissart en tient pour les pillards et méprise les bourgeois et le peuple, éternels pillés.

Du moins il nous a donné de cette chevalerie somptueuse et féroce une image pittoresque. Si les âmes n'y vivent guère, c'est que ces gens n'avaient pas d'âme. Mais il y a tous les

remuements, tous les tumultes, toutes les réjouissances, toute la vie tourmentée de soixante-quinze ans de guerre et d'aventures.

Un siècle plus tard, quand écrit Comines, cette chevalerie agonise.

COMINES. — *Les dédains de Comines.* — *Comines sait ce que c'est que chevalerie.* Avant de passer au service du roi de France, il a vécu à la cour des ducs de Bourgogne. Il y a vu le faste et la prouesse avec l'incurie et la sottise, et il a vu le roi de France mener une vie étroite et obscure (B. II, p. 12). Mais c'est Louis XI pourtant qui, sans coup férir ou, presque, contre son orgueilleux adversaire, gagne les villes et les provinces. Comines a suivi les chevaliers à la bataille et il a constaté que ce sont ces preux qui, par leur jactance indisciplinée, perdent les batailles. Bien qu'il soit un homme pieux, et sans doute honnête, il n'a d'ailleurs pas plus confiance dans la morale que dans la prouesse. *Piété et Justice ne font pas la bonne politique et Comines veut enseigner la politique.*

La politique de Comines. — *La bonne politique est faite de perspicacité et de patience.* Celui qui gagne au jeu des empires, c'est celui qui connaît les forces et les faiblesses de son adversaire, et qui déjoue les unes en exploitant les autres ; c'est celui que n'aveuglent point le profit immédiat et la passion, qui sait user les obstacles et accroître lentement ses chances jusqu'au jour où surgit la chance favorable. Le grand roi, c'est ainsi Louis XI, puisque c'est Louis XI qui triomphe. Il n'aime pas la guerre, pas plus que Comines ; il ne se plaît ni aux carrousels ni aux galanteries. Mais ce roi-là a sauvé la France de l'anarchie et de la misère ; d'une terre ravagée, il a fait une nation puissante. Et Comines confond le roi et la nation. Ses *Mémoires* marquent vraiment la fin du moyen âge, le commencement de la raison et de la foi monarchique de l'âge classique.

LE XVI^e SIÈCLE

I. — LE PROLONGEMENT DU MOYEN ÂGE CLÉMENT MAROT. — LES CONTEURS

DANS le premier quart du XVI^e siècle, on saisit déjà très nettement les premiers symptômes de la Réforme et de la Renaissance. Pourtant le moyen âge se prolonge encore. En philosophie, on continue dans les Universités, malgré les progrès de l'humanisme, à étudier, selon les méthodes scolastiques du moyen âge, dans les *Sommes* et les *Spicilèges*. Les Universités se fermeront même, et pour longtemps, à l'esprit nouveau, et la philosophie scolastique y sera enseignée jusqu'à la fin du XVII^e siècle et même au XVIII^e. En littérature, l'école des rhétoriciens (voir p. 25) a toujours d'illustres représentants. Guillaume Cretin, Pierre Gringoire (qui ne ressemble pas du tout au Gringoire de V. Hugo ou de Th. de Banville, et qui a fait jouer en 1511 le *Jeu du prince des sots*, apologie de Louis XII et satire du pape Jules II), Jean Marot (père de Clément, mort en 1526) sont des disciples des rhétoriciens. Jean Lemaire de Belges (1473 — vers 1525), rhétoricien lui aussi, est pourtant d'esprit plus curieux et plus cultivé.

Le moyen âge se prolonge même nettement dans l'œuvre de Clément Marot. Né en 1496 à Cahors, il fit d'abord des études qui l'ennuyèrent. Il fut nommé valet de chambre de Marguerite, sœur de François I^{er}, accompagna son mari en Italie et fut fait prisonnier à Pavie. Il fut souvent suspect et même emprisonné pour ses opinions religieuses et finit par se réfugier en Navarre et en Italie. Rentré à Paris et inquiet à nouveau, il se réfugia à Genève, puis en Italie, où il mourut en 1544. Il a publié ses vers à partir de 1515 (traduction des *Psaumes* en 1541).

Parmi les conteurs, il faut citer Marguerite de Navarre, sœur de François I^{er} (1492-1549), mariée en deuxième nocces à Henri d'Albret, roi de Navarre, et Bonaventure des Périers (1510-1544), qui fut connu également par une œuvre allégorique : *Cymbalum mundi* (le Carillon du monde), où il attaquait violemment le christianisme.

CLÉMENT MAROT. — *Le caractère de Marot.* — Clément Marot n'a pas été tout à fait le gentil poète dont il a tracé

lui-même le portrait : jeunesse folle, semblable à l'arondelle (hirondelle) qui vole, passe-temps joyeux, promenades, livres, danses. *Il a eu aussi l'esprit curieux d'un humaniste* ; il a étudié le latin, qu'il n'avait fait qu'écorcher dans sa jeunesse. Surtout il a constamment mêlé aux folies et joyeux devis de graves pensées de religion. Sa traduction des *Psaumes*, qui fut illustre, n'a pas été le fruit d'une tardive conversion. Dès son passage à la cour de Marguerite de Navarre, il a pensé à la mort et au salut de son âme comme à ses divertissements de poète. *Et, somme toute, ce poète a souffert pour sa foi.*

L'art de Marot. — Nous avons tendance à l'oublier aujourd'hui, parce que nous ne relisons que ses poésies badines et qu'elles ne sont que d'aimables fantaisies. *La technique y est souvent encore celle des rhétoriciens.* Marot est élève de son père et de Jean Lemaire de Belges. Il aime comme eux les allégories ; il écrit le *Temple de Cupidon*, où il promène Beau-Parler et Bon-Rapport. Il s'applique à des rimes batelées ou équivoquées, ou même au calembour :

Cognac s'en cogne en sa poitrine blême,
Rômorantin sa perte remémore...

Il est aussi, comme les rhétoriciens, poète de cour et grand complimenteur. Mais, heureusement, *il s'amuse à toutes choses* et les compliments, les sollicitations, les graves soucis prennent aisément sous sa plume l'allure d'aimables divertissements. Il est en prison ; il est ruiné, « dérobé » par un valet de Gascogne, ou simplement parce que l'argent est parti « comme il était venu ». Qu'importe ! Il vaut mieux en rire qu'en pleurer, ou du moins en sourire. Le roi, son ami Lyon Jamet, le trésorier Guillaume Prudhomme souriront aussi ; ils seront désarmés ; ils ouvriront la prison ou leur bourse (B. I, p. 20). Marot badine donc. Mais le badinage n'est jamais ni servile ni contraint. C'est par naturelle bonne humeur, par grâce de caractère que Marot s'émerveille de ce valet voleur, gourmand, ivrogne et assuré menteur,

Pipeur, larron, jureur, blasphémateur,
Sentant la hart de cent pas à la ronde,
Au demeurant le meilleur fils du monde ;

ou de ces trois grands pendarts qui

vinrent à l'étourdie
En ce palais (lui) dire, en désarroi :
Nous vous faisons prisonnier, par le Roi.

C'est par cet esprit alerte et ingénu que Marot a survécu et que son influence a été très grande sur le style des rondeaux, épîtres, épigrammes, contes en vers aux XVII^e et XVIII^e siècles.

LES CONTEURS. — Il y a beaucoup moins de grâce et de finesse dans les conteurs du XVI^e siècle. Ils prolongent tous la tradition des aventures facétieuses narrées par les fabliaux du moyen âge, plus ou moins renouvelées par l'imitation des conteurs italiens du XIV^e siècle (surtout Boccace, dont le *Décameron* est traduit en 1485 et souvent réimprimé au XVI^e siècle). *Il s'agit simplement de faire rire, non d'instruire ni de faire œuvre d'art.* Le titre de *Nouvelles récréations et Joyeux devis* de Bonaventure des Périers, 1558 (l'ouvrage est peut-être l'œuvre de plusieurs auteurs), pourrait être celui de tous ces contes. Ils gardent d'ailleurs de l'intérêt, tantôt parce qu'ils sont divertissants, tantôt parce qu'on y trouve une peinture pittoresque des mœurs bourgeoises ou rustiques.

L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre est plus original. On y trouve des propos dont la jovialité étonne sous la plume de cette grave personne, et de grandes discussions galantes où survit l'idéal de l'amour courtois du moyen âge. (Voir p. 14.) Mais Marguerite de Navarre était la princesse la plus sage, la plus cultivée et l'âme la plus délicate. A lire Pétrarque et les humanistes, elle s'est forgé un idéal de l'amour où toute la noblesse de l'amour platonique a passé. *L'amour, c'est l'élan de l'âme vers un idéal de bonté et de beauté. Et cet idéal est vraiment pour elle une règle de vie, non un jeu d'esprit comme l'amour courtois.*

II. — LES TEMPS NOUVEAUX : LA RÉFORME. — L'HUMANISME. — LA RENAISSANCE : CARACTÈRES GÉNÉRAUX

La Réforme, l'humanisme, la Renaissance sont nés d'un même mouvement des esprits qui cherchent aux vices, ignorances et misères du passé, des remèdes.

Ce besoin de renouvellement est né du malaise même et des souffrances. Il s'est avivé par l'apparition et le développement de l'imprimerie qui diffuse les livres et la pensée. En 1470, une imprimerie est installée dans les bâtiments mêmes du collège de Sorbonne. Les guerres d'Italie font connaître la civilisation brillante des cours de Milan, Florence, Rome. Des professeurs italiens viennent enseigner en France. *L'influence du Hollandais*

Érasme (1467-1536 ; il écrit en latin), tout nourri de lettres anciennes et qui entretient une vaste correspondance, est également considérable. Si bien que, dès la fin du x^v^e siècle et les premières années du xvi^e, des professeurs français comme Guillaume Budé (1467-1540) trouvent dans les œuvres grecques ou latines la source de toute sagesse. *Ainsi se développe en France l'humanisme, c'est-à-dire une culture qui oppose à l'aridité obscure de la scolastique des études plus proches de la vie, plus humaines, « disciplinæ humaniores ».*

Ce mouvement est favorisé par l'autorité royale. François I^{er} veut que sa cour rivalise avec les cours d'Italie. Il institue, en 1530, les lecteurs royaux, origine du Collège de France, dont la réputation fut tout de suite considérable.

L'esprit qui anime toute cette génération est profondément différent de celui du moyen âge. Pour le moyen âge, toute pensée se ramène à la religion ; toute la religion est contenue dans un certain nombre de dogmes indiscutables, établis par les conciles et dont on n'a plus qu'à tirer à l'infini des conséquences subtiles. *Pour les humanistes, la pensée humaine peut se développer en dehors de la religion ;* la preuve en est que les plus beaux modèles de cette pensée sont dans les ouvrages des écrivains grecs et romains, qui étaient païens. On peut donc étudier l'homme, la pensée de l'homme, l'art créé par l'homme en dehors de toute idée religieuse. On peut même trouver dans cette étude, dans le culte de la pensée et de la beauté, une règle de vie. Par surcroît on s'aperçoit qu'ainsi livrée à elle-même, la pensée humaine a su non seulement créer de la beauté, mais atteindre d'admirables vérités ; on découvre notamment cette philosophie de Platon qui, loin de nous rejeter dans la vie grossière, nous entraîne dans le monde sublime des idées pures ; *le platonisme exerce une influence profonde dès la première moitié du XVI^e siècle.*

La curiosité d'esprit, loin d'être une tentation coupable, est donc une force créatrice. *Ainsi naît peu à peu cet esprit d'examen, ce goût de la recherche critique* qui va se substituer à l'esprit de soumission, au principe d'autorité et qui entraînera le mouvement religieux de la Réforme.

Le mot de Renaissance a été inconnu au xvi^e siècle. Il date du xix^e. *L'esprit de la Renaissance n'est qu'un développement de celui de l'humanisme.* On a voulu distinguer l'humanisme, qui serait surtout une imitation des formes de l'art antique, et la Renaissance, qui serait une adhésion aux idées philosophiques

et morales de l'antiquité ruinant peu à peu l'ancien idéal chrétien. La distinction est subtile ; il est seulement certain qu'on n'a vu et surtout accepté les conséquences de l'idéal antique que peu à peu et surtout à partir de 1550.

On peut distinguer trois périodes dans cet irrésistible mouvement qui va créer un monde nouveau. *De la fin du XV^e siècle à 1534* environ, les humanistes et les réformateurs religieux confondent ou à peu près leurs aspirations. La plupart des docteurs royaux, bon nombre de professeurs de l'Université sont favorables à une réforme religieuse. Dès 1517, avant Luther, ceux mêmes qui résisteront plus tard à l'hérésie dénoncent les vices de l'Église, le luxe et les débauches des prélats, l'ignorance du bas clergé et la corruption de ses mœurs, la barbarie d'une théologie qui a réduit toute la religion à des pratiques machinales et à des disputes de mots. D'autre part, les humanistes, comme G. Budé, bien qu'ils soient tout pénétrés de culture antique et d'idéal platonicien, restent tout imprégnés d'esprit chrétien. *Il n'y a pas pour eux opposition entre ce monde de la pensée antique* qu'ils découvrent et *le monde de la piété chrétienne* où leur cœur reste attaché. La réforme religieuse qu'on demande est favorable, comme l'humanisme, à la liberté d'examen.

Mais des dissentiments s'accusent. A partir de 1534 (affaire des placards : un pamphlet violent contre la messe et le pape avait été placardé dans Paris et à Amboise sur la porte même de la chambre du roi), François I^{er} sévit avec énergie. Dès lors quelques humanistes évoluent, comme Étienne Dolet, vers le déisme ou l'athéisme ; d'autres passent au protestantisme. Mais la plupart hésitent, se rétractent et se prononcent contre l'hérésie.

À partir de 1547 la rupture est complète entre l'humanisme et la Réforme. Ce n'est pas seulement d'ailleurs parce qu'il y a les prisons et les bûchers. Les humanistes ont foi, invinciblement, dans la nature humaine qui a créé tant de belles œuvres. Le protestantisme de Calvin se fonde tout entier sur la corruption de cette nature, sur le néant de l'homme. Il est l'humiliation farouche de la pensée. Un abîme s'est creusé entre les deux doctrines.

III. — CALVIN

Jean Cauvin (en latin *Calvinus*, d'où Calvin) est né à Noyon en 1509. Il étudia à Paris et à Orléans. Il fit prononcer, dès 1533, par le

recteur de l'Université de Paris, un discours favorable aux idées de réforme religieuse. Le recteur et lui durent quitter Paris. Calvin voyagea et fut retenu à Genève par son ami Guillaume Farel pour enseigner la théologie. Exilé de Genève en 1538, il y rentra en 1541 et gouverna la ville en dictateur ; il fit brûler son ennemi Michel Servet. Il mourut en 1564. Il a écrit de nombreux ouvrages de théologie. Le plus important est *l'Institution de la religion chrétienne* (publiée en latin en 1536, et en français, par lui, en 1541).

LA DOCTRINE DE CALVIN. — *C'est d'abord une doctrine qui rejette tout l'appareil de la théologie scolastique.* Il ne doit pas y avoir d'intermédiaire entre le fidèle et Dieu. Dieu, ce sont les Écritures, que chacun doit lire librement. De tous les Pères de l'Église, un seul les a comprises, saint Paul. Et il ne faut pas lire les Écritures ni saint Paul avec l'esprit subtil d'un docteur. Il suffit de se mettre en leur présence de bonne foi, de tout son cœur.

Ils nous enseignent Dieu. Dieu c'est l'infini et nous le néant. Dieu sait tout, l'avenir comme le présent. Il sait si nous serons sauvés ou damnés ; s'il ne le savait pas, il n'aurait plus la science infinie, il ne serait plus Dieu. *Et si nous sommes prédestinés à la damnation, rien ne sert de supplier Dieu ;* ce serait croire que le néant peut contraindre l'infinie puissance, influencer sur ses décisions. Qu'on n'allègue pas l'injustice de cette impitoyable doctrine. L'homme est corrompu tout entier, depuis le péché originel. Tout châtiment contre lui est juste et nécessaire. Et il ne reste à l'homme d'autre recours que de croire à Dieu, à sa parole divine, à sa justice. *Nul n'est certain de son salut ; mais il n'y a pas de salut hors de la foi.*

INFLUENCE DE CALVIN. — Cette sombre et farouche religion aurait pu conduire à un fatalisme découragé ou à une petite Église de quelques fanatiques. Mais Calvin avait pour lui la puissance de son caractère. Il a d'abord dominé Genève ; il l'a pliée à sa loi, il l'a surveillée dans ses mœurs, dans ses costumes, dans ses prières ; il en a fait la Rome du protestantisme. Par surcroît, c'était un grand écrivain. Apre et emporté, prodiguant l'ironie et même l'injure, il a mis dans un livre de théologie la clarté, la puissance, la vie. A une époque où on n'écrivait de théologie qu'en latin, il a voulu que son christianisme fût compris de tous, que sa logique fût une logique humaine. Ce fut là le secret de son influence.

IV. — RABELAIS

François Rabelais est né sans doute en 1494, près de Chinon. Il était le fils d'un avocat. On ne sait rien de sa jeunesse. En 1520 il est moine cordelier ; mais il est, par surcroît, un homme fort savant, en relation avec les humanistes et notamment Budé. Suspect aux cordeliers, Rabelais est autorisé à entrer chez les bénédictins, dans une abbaye du Poitou. Il quitte le Poitou en 1530, étudie la médecine à Montpellier, est nommé médecin de l'Hôtel-Dieu de Lyon en 1532. C'est là qu'il publie, en 1532, les *Horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel, roi des Dipsodes*. Après un voyage à Rome, comme médecin de Jean du Bellay, il rentre à Lyon, publie, en 1534, la *Vie inestimable du grand Gargantua* (père de Pantagruel — l'ordre sera rétabli dans les éditions collectives postérieures). Il est quelque temps chanoine de Saint-Maur-des-Fossés, puis exerce, à partir de 1537, la médecine à Narbonne, Lyon, Montpellier. Nouveau voyage en Italie ; publication du troisième livre du *Pantagruel* en 1546 ; puis séjour à Metz comme médecin de la ville. Nouveau voyage à Rome. En 1551, Rabelais est curé de Saint-Christophe de Jambet (Sarthe) et de Meudon, mais il n'exerça pas ses fonctions. Il mourut en 1553. La première partie du quatrième livre du *Pantagruel* avait paru en 1548, le livre complet en 1552. Après sa mort, les seize premiers chapitres du cinquième livre paraissent en 1562, le livre complet en 1564. On a beaucoup discuté sur l'authenticité du livre. Il est probable qu'il a été composé sur des notes ou brouillons de Rabelais.

ANALYSE DE L'ŒUVRE. — Livre I. *Enfance de Gargantua. Son éducation par des pédants ridicules. Voyage à Paris, où Gargantua suspend les cloches de Notre-Dame au cou de sa jument. L'Université de Paris lui envoie, pour les réclamer, une députation grotesque. Nouvelle éducation de Gargantua, judicieuse cette fois. Guerre entre Grandgousier, père de Gargantua, et Pichrocole. Gargantua, aidé de Gymnaste, Eudémon et surtout de frère Jean des Entommeures, défait Pichrocole. En récompense, frère Jean reçoit l'abbaye de Thélème.* — Livre II. *Naissance de Pantagruel, fils de Gargantua. Pantagruel, en âge d'étudier, visite les Universités de France. Il rencontre le joyeux aventurier Panurge. Il défait les Dipsodes et les Géants.* — Livre III. *Panurge se demande s'il doit se marier. Il consulte diverses autorités, Pantagruel, la sibylle de Panzoust, le muet Nazdecabre, le poète Raminagobis, etc... Ne recevant pas de réponses décisives, Panurge et Pantagruel s'embarquent pour consulter l'oracle de la Dive bouteille.* — Livre IV. *Embarquement. Voyage (épisode des moutons de Panurge). Arrivée à l'île des Chicanous (gens de Justice). Tempête. Relâche dans diverses îles, dont celle des Papefigues (protestants) et Papimanes (catholiques).* — Livre V. *Autres escales. L'Île Sonnante (Rome), peuplée des clers*

gaux, prestregaux, monagaux, etc... Les Chats fourrés (satire des gens de justice) ; le royaume de l'Entéléchie (satire de la Sorbonne) ; et enfin l'oracle dont le conseil est : Trinch, buvez.

Les éléments populaires dans l'œuvre de Rabelais. — Rabelais a voulu faire rire, et non pas seulement les doctes et les raffinés, mais tout le monde. Il ne lui a pas déplu, comme le dira plus tard La Bruyère, d'être le charme de la canaille. Il a donc emprunté largement sinon à la canaille tout au moins à tout ce qui divertissait le peuple. A des facéties populaires il prend l'idée de son œuvre, ici un nom, là un tour de style, ailleurs une aventure. Surtout, car ces emprunts sont peu nombreux, ce que Rabelais emprunte à l'esprit populaire, c'est sa verve. Elle n'est pas toujours ni délicate ni choisie ; il y a chez lui, avec le meilleur, le pire : le coq-à-l'âne, le calembour, l'ordure copieuse et joviale.

Le réalisme dans l'œuvre de Rabelais. — Mais si Rabelais aimait ainsi la jovialité, c'est qu'il aimait la vie. *Gargantua et Pantagruel* ne sont pas des contes colligés en chambre ; ils sont tout pleins de la vie même de Rabelais et de la vie des contemporains. La campagne contre Pichrocole se déroule dans le pays natal de Rabelais ; toute la région s'y retrouve avec les noms, dont certains subsistent ; elle est la transposition d'une querelle seigneuriale réelle. Les héros mènent la vie saine et active des gentilshommes campagnards de la Touraine. Et tous ces grands débats, toutes ces plaisantes harangues, tous ces moines, ces écoliers, ces théologiens, ces juristes, ces juges sont ceux que Rabelais a connus quand il était moine, étudiant, médecin, secrétaire, à travers sa vie errante, de couvent en faculté, et de France en Italie. Sans cesse, sous les calembredaines et les farces grasses, l'érudition contemporaine peut loger un livre, une anecdote, une polémique dont Rabelais a eu connaissance.

L'humanisme de Rabelais. — Il se trouve d'ailleurs que ce joyeux conteur a aimé les livres tout autant que la vie. La curiosité de Rabelais est insatiable. Il ne lit pas tous les livres, mais il lit tous ceux qu'on connaissait de son temps ; il est un habile juriste ; il a étudié toute sa vie la médecine avec zèle ; il est friand de récits de voyages ; la navigation de Pantagruel à la recherche de l'oracle de la dive bouteille est copiée plaisamment sur les voyages lointains de Jean Alfonse le Saintongeais et de

Jacques Cartier. Chez les anciens, Rabelais lit Platon, Lucien, Plutarque, les historiens, les commentateurs ; il les cite avec une complaisance qui serait pédante si elle n'était celle de tous les humanistes de son temps, et si la verve comique n'entraînait, avec le reste, Cornelius Agrippa ou Alexander ab Alexandro.

De tout cela Rabelais a fait une satire et une doctrine.

La satire chez Rabelais. — Elle cingle, au hasard d'un récit débridé, toutes sortes de choses et de gens que Rabelais n'aimait pas : les juges, qui ensevelissent la justice sous les chicanes et les procédures et qui tirent aux dés leurs sentences ; les conquérants et les batailleurs, qui ne savent pas qu'adresse, bon sens et justice valent mieux que violence aveugle et ruineuse ; les pédants, qui prennent les mots pour des idées et l'obscurité pour la science. *Il déteste surtout les moines et les théologiens*, les moines crasseux, ignares, engraisés dans la paresse et la ripaille ; les théologiens, Tubal Holopherne, Jobelin Bridé et les autres, têtus, féroces, enfoncés dans leurs verbiages et par qui la jeunesse des écoles mène une vie de misère et de « bêtèries ».

La doctrine. — Contre eux Rabelais dresse une doctrine. Il n'est pas impossible qu'elle ait été délibérément hérétique. Dans ses deux premiers livres, Rabelais est plein d'égards pour les « évangeliques », ces premiers protestants qui n'étaient pas encore hérétiques. Quand il fallut choisir, après 1534, il ne fit pas profession d'hérésie. Il corrige ce qu'il avait publié ; il tire à la religion des révérences fort polies. Restent les symboles du livre dont beaucoup sont, d'ailleurs, fort obscurs. De pareils symboles étaient fort à la mode chez ceux qui voulaient se faire entendre sans trop risquer le bûcher. Ceux de Rabelais ressemblent étrangement, par exemple, à ceux du livre suspect de Bonaventure des Périers, le *Cymbalum mundi*. Mais on peut soutenir que le *Cymbalum* n'est pas un ouvrage impie. Certaines des impertinences apparentes de Rabelais se retrouvent chez des franciscains fort pieux. Il n'est pas prouvé que Rabelais ait voulu faire de son livre un manuel adroit d'incrédulité.

× Quoi qu'il en soit, *Rabelais s'est fait une philosophie qui n'est pas une philosophie chrétienne*. Il l'a exposée plus particulièrement dans la description de son abbaye de Thélème (B. II, p. 13) et dans l'éducation de Gangantua. En abbaye de Thélème, il n'y a qu'une règle : « Fais ce que voudras, parce que gens libères, bien nés, bien instruits, conversants en compagnies

honnêtes, ont, par nature, un instinct et aiguillon qui toujours les pousse à faits vertueux et retire de vice, lequel ils nommaient honneur. » *La nature est bonne par conséquent.* Pour bien vivre il n'y a qu'à suivre l'exemple de frère Jean des Entommeures qui n'est ni un savant ni un ascète et qui se contente, par pente naturelle, d'être bien portant, franc et obligeant. *On peut d'ailleurs et même l'on doit, quand on n'est pas du vulgaire, s'efforcer d'être un savant.* Gargantua, fils de prince, apprend d'abord à nager, naviguer, courir, grimper, à développer toutes les énergies de son corps, mais ~~il apprend aussi bien la langue grecque et la latine, et l'hébraïque, et la chaldaïque, et l'arabique.~~ Ses promenades sont des leçons de choses sur l'histoire naturelle et la médecine. Il devient un « abîme de science ». Et les Thélémites ont d'autres passe-temps que ne rien faire et boire ; ils lisent, apprennent et conversent.

C'était une doctrine puissante. Tout n'y était pas nouveau. Bien des humanistes avaient protesté contre les grimoires de l'éducation scolastique. Tous les humanistes faisaient confiance à l'esprit humain. Mais ils étaient tous gens de cabinet et d'érudition. L'esprit humain, c'était surtout pour eux la raison. *Pour Rabelais, ce sont toutes les puissances de la vie, faite pour s'épanouir.* ✕

La puissance de cette philosophie est comme multipliée par la puissance vivante de l'art de Rabelais.

L'art de Rabelais. — Il est la contradiction même de ce que sera l'art classique. Rabelais ne choisit pas. Tour à tour il parle en belles harangues cicéroniennes ou en proverbes et facéties populaires. Tantôt la phrase se balance en périodes cadencées ; tantôt, et le plus souvent, elle court comme à l'aventure, d'un mouvement si naturel qu'il n'est plus que l'expression même de la vie. Rabelais excelle notamment à rendre tout ce qui n'est ni l'ordre, ni la raison : les courses emportées, les querelles de langue et de poings, les grouillements et les batailles. Tandis que l'art classique cherche d'abord l'idée abstraite, puis l'illustre parcimonieusement d'une image ajustée à la mesure de l'idée, *c'est l'image qui jaillit d'abord dans l'art de Rabelais ; et toute image lui est bonne, élégante ou grossière, pourvu qu'elle soit drue, colorée, parlante.* Le nez d'un ivrogne est « tout étincelé de bubelettes, pullulant, purpuré, à pompettes, tout émaillé, tout boutonné et brodé de gueules (gueule, couleur rouge dans les armoiries) ». Enfin *Rabelais est un mer-*



TITRE d'une édition de François Villon,
publiée à Paris vers 1503.



FRANÇOIS RABELAIS.
Peinture anonyme: musée de Versailles.



PIERRE DE RONSARD.
Gravure attribuée à Nicolas Denisot
(Edition des *Amours*, 1552).



MICHEL DE MONTAIGNE.
Peinture de l'Ecole française du xvi^e siècle.
Musée Condé, à Chantilly. — CL. GIRAUDON

veilleux inventeur de mots. Les vocables pittoresques et sonores sortent chez lui comme d'une source, roulent comme un torrent et parfois, pendant des pages, s'étalent à flots inépuisables, comme une mer. Ils viennent de partout, de la langue savante, du latin et du grec, du droit et de la médecine, de la langue populaire, des patois, de l'argot. L'œuvre de Rabelais est, avec celle de V. Hugo, le plus prodigieux orchestre de mots de notre littérature.

V. — LA NOUVELLE GÉNÉRATION D'HUMANISTES

Dans la seconde moitié du xvi^e siècle, le goût des lettrés pour les littératures grecque et latine ne cesse de se développer. Désormais on semble perdre jusqu'au souvenir de la littérature du moyen âge ; ou l'on ne parle plus d'elle qu'avec mépris. *Des érudits étudiaient les textes antiques publiés et les manuscrits avec tant de zèle et d'intelligence qu'ils lèguent aux générations suivantes des éditions et des dictionnaires qui resteront pendant longtemps les meilleurs.* Les plus célèbres de ces érudits sont : HENRI ESTIENNE (1531-1598), auteur d'un admirable dictionnaire grec (1572), d'un pamphlet contre la société catholique : *l'Apologie pour Hérodote* (1566), d'un traité de *la Précellence du langage français* (1579) contre les admirateurs de la langue italienne. — AMYOT (1513-1593), qui a publié surtout une traduction des *Vies parallèles de Plutarque* (1559) et de ses *Œuvres morales* (1572). Amyot était un bon érudit qui a étudié le texte de son Plutarque dans les manuscrits, mais qui ne se souciait pas d'être rigoureusement exact dans sa traduction. Il a compris son Plutarque à sa guise, et du rhéteur un peu pédant il a fait le bon et naïf moraliste dont deux siècles et plus se sont enchantés ; cela surtout par la grâce d'un style nonchalant, fleuri et limpide. — ÉTIENNE PASQUIER (1529-1615), qui a composé *les Recherches de la France* (1560), sorte de recueil où sont réunies des études sur l'histoire de France, sur l'Université de Paris, sur la littérature française, animées d'une ardeur généreuse et conduites par un esprit solide et judicieux.

VI. — LA PLÉIADE. — RONSARD

Ronsard et ses amis n'ont pas été tout à fait les premiers à vouloir renouveler la poésie française. Plusieurs poètes avaient, avant eux, écrit des odes. Il y a notamment, avant la Pléiade, une *renaissance*

poétique à Lyon. Maurice Scève (vers 1510—vers 1564) et Louise Labé (vers 1525-1565) y publient des œuvres qui furent célèbres et qui sont tout à fait libérées des traditions du moyen âge. Scève imite surtout dans sa *Délie* (1544) les œuvres du poète italien Pétrarque ; mais sa poésie est encombrée de subtilités et d'obscurités ; il y a plus d'aisance et parfois une émotion harmonieuse et touchante dans certaines pièces de Louise Labé.

Ronsard est né en 1524 au château de la Possonnière, près de Vendôme. Devenu « demi-sourd », il se voua à l'étude des lettres. Sous la direction de l'humaniste Daurat, et en compagnie de du Bellay et de Baif, il étudia, pendant cinq ans, le grec au collège de Coqueret. Son premier recueil d'*Odes* parut en 1550 : *Odes à Cassandre* (« Mignonne allons voir si la rose... [1553] ») ; à la fontaine Bellerie (dans le Vendômois) ; de l'élection [choix] de son sépulcre.

Puis les recueils se succédèrent : *Amours de Cassandre* (1552) ; *Hymnes* (1555) ; *Amours de Marie* (1555) ; *Élégies* (1578), dont l'*Élégie contre les bûcherons de la forêt de Gastine* [occupés à l'abattre (1584)] ; *Discours sur les misères de ce temps* (1562 à 1564). Ronsard fut tout de suite glorieux et protégé par Charles IX. A la mort de Charles IX, il se retira dans ses prieurés de Vendômois et de Touraine. Il mourut en 1585.

Lire : JUSSEURAND, *Ronsard* (1913) ; — P. VILLEY, *Ronsard* (1914).

L'humanisme de Ronsard. — L'orgueilleux dessein de Ronsard a été de créer, le premier et presque à lui seul, la vraie poésie française. Tout ce qu'ont écrit les poètes du moyen âge, ou, avant lui, ceux du xvi^e siècle, n'est que sottises et platitudes. Seuls les Grecs, les Latins, et aussi les Italiens, ont eu commerce avec les Muses, et c'est eux qu'il faut égaler ou dépasser. Ronsard et ses amis, sous la direction de Daurat, pilleront donc les sacrés trésors du « temple delphique » et des temples latins. *Penser, s'émouvoir, écrire sera pour eux, et surtout pour Ronsard, penser et s'émouvoir à travers des souvenirs grecs et latins* ou des poètes italiens, rivaux des Latins. Des pièces, où s'évoquent, d'ailleurs avec grâce et sincérité, des paysages de France, (par exemple *l'Élection de son sépulcre*) seront ainsi comme entrelacées de réminiscences antiques et parfois bâties tout entières sur elles.

Toute cette érudition donne souvent à certaines œuvres de Ronsard, surtout à ses odes « pindariques », un caractère d'artifice. Mais quand il imite la « divine grâce » d'Horace, ou celle d'Anacréon, il retrouve son vrai génie. Et c'était, comme il le croyait fièrement, celui d'un souverain poète. Avec lui la poésie française sort vraiment des ténèbres de l'École ou des jeux

d'esprit pour gravir le Parnasse. Elle devient capable, dans ces Odes ou dans ces Hymnes, de porter des pensées déroulées dans un rythme harmonieux, à travers des tableaux amples et vivants. Ronsard crée vraiment la poésie lyrique moderne.

Le style est évidemment un style savant, et parfois trop savant. Le XVII^e siècle et le XVIII^e lui ont reproché d'avoir parlé grec et latin en français. En réalité les mots forgés sont chez lui très peu nombreux. On pourrait plutôt lui reprocher d'avoir parfois calqué gauchement ses constructions, comparaisons, images sur Pindare, Homère et d'autres. Mais ces défauts ne sont pas constants. *Ronsard a bien réellement enrichi et assoupli la langue.* Il a usé d'un vocabulaire abondant et expressif ; et la structure de sa période poétique est très souvent à la fois ample, souple et claire.

La poésie personnelle chez Ronsard. — Ces grands et nobles poèmes, odes pindariques ou hymnes (et le poème épique tout à fait manqué, *la Franciade*) ont eu, au XVI^e siècle, un retentissement considérable. Ils ont fait de Ronsard le « poète divin » et exalté l'ambition de toute une génération. Nous sommes plus sensibles aujourd'hui à de moins sublimes desseins ; et nous goûtons surtout tout ce que Ronsard a mis de ses amours, de ses rêveries dans ses odes anacréontiques, ses sonnets, des pièces diverses. Non pas qu'il y laisse toujours parler son cœur. *S'il fait de ses vers des confidences, c'est d'abord, et copieusement, la confiance de ses lectures.* L'histoire de ses amours était, très souvent, écrite par avance non seulement chez Ovide ou chez Horace, mais chez toutes sortes de poètes italiens ou néo-latins qu'il pille sans vergogne, chez Pétrarque, l'Arioste, Jean Second, etc... Les paysages vendômois sont vus fréquemment à travers les jardins et vallons d'Horace ou Virgile. Mais tout de même Ronsard a vraiment aimé. Sa Cassandre, sa Marie, son Hélène ne sont pas des fantômes littéraires ; *on sent dans les vers qui les chantent une âme humaine et non pas l'adresse d'un érudit.* Et la forêt de Gastine (B. I, p. 25), la fontaine Bellerie, tout ce beau et tendre pays vendômois ont vraiment ravi ses yeux, enchanté ses loisirs et fait sourdre dans son cœur une source de poésie.

La conception de la vie chez Ronsard. — Si bien qu'il y a dans l'œuvre de Ronsard, et pour la première fois depuis Villon, l'âme d'un poète. *Ronsard d'abord, comme Rabelais et*

ainsi que la plupart des humanistes, *a aimé la vie profondément*. Comme il aime la beauté des femmes et le plaisir, *il aime aussi la beauté des choses avec une sorte de volupté païenne et sensuelle*. Mais le plaisir et la vie passent ; la mort vient. Que la mort nous enseigne à cueillir la joie et la beauté éphémères et non pas à gémir et à renoncer (B. I, p. 23). Elle est la mort tout de même, impitoyable ; l'âme du poète ne peut jamais se détacher d'elle tout à fait ; et cette grave et sombre pensée met invinciblement dans son allégresse de l'amertume et du sérieux (B. I, p. 24). La nature elle-même nous enseigne la fuite éternelle des apparences ; elle n'est pas une consolatrice ; elle n'est qu'un asile ; elle est, au fond, une grande force indifférente (B. I, p. 25) X

Les Discours de Ronsard. — C'est ce fond de gravité méditative qui a permis à Ronsard d'écrire ses très nobles *Discours sur les misères de ce temps*. Ces misères, ce sont les guerres civiles où les protestants et les catholiques se massacrent impitoyablement, en massacrant ou ruinant des populations inoffensives. Ronsard est catholique, sincèrement ; il n'aime pas les calvinistes. Mais il croit et il dit, avec une ardeur généreuse, que ce ne sont pas les massacres et les bûchers qui tuent les idées. Ce sont donc les deux partis qu'il adjure. Et ses adjurations ont une force profonde ; une ample et vigoureuse éloquence y déroule des idées lucides, illuminées d'images. *C'est le premier et génial modèle de la poésie oratoire.*

LES POÈTES DE LA PLÉIADE

Les poètes groupés autour de Daurat, leur maître de grec, et de Ronsard avaient d'abord pris le nom de *Brigade*. Plus tard, un certain nombre d'entre eux formèrent la *Pléiade*, qui comprenait, avec Daurat et Ronsard, du Bellay, Baïf, Remi Belleau, Pontus de Thyard, Jodelle.

JOACHIM DU BELLAY (1522-1560) est né au château de la Turmelière, près du village de Liré, sur la rive gauche de la Loire. De très noble famille, il vécut pourtant pauvrement ; il était, de surcroît, maladif. L'événement important de sa vie est le séjour qu'il fit à Rome (1553-1557) comme secrétaire de son cousin le cardinal Jean du Bellay. Son premier ouvrage fut la *Défense et illustration de la langue française* (1549). Son premier recueil de vers, *l'Olive*, parut en 1549. Les *Regrets* et les *Antiquités de Rome* ont été publiés en 1558.

ANTOINE DE BAÏF (1532-1589) a publié des *Amours* (1552), des *Mimes, enseignements et proverbes* (1576 et 1581).

REMI BELLEAU (1528 ?-1577) a écrit une *Bergerie* (1572), des *Amours* (1576):

Lire : H. CHAMARD, *Joachim du Bellay* (1900).

Les œuvres des poètes de la Pléiade autres que Ronsard et du Bellay ont surtout aujourd'hui un intérêt historique. Ce sont des humanistes qui imitent abondamment Horace, Ovide, l'*Anthologie* grecque, et surtout des poètes italiens, Pétrarque, Pontano, etc... On trouve sans doute chez Baïf, Remi Belleau, un sens juste parfois de la poésie familière et rustique. (On a retenu de Remi Belleau les strophes ailées d'*Avril*.) Baïf a fait une tentative malheureuse mais curieuse pour créer en France des vers mesurés, fondés non sur le nombre des syllabes, mais sur la valeur brève ou longue de ces syllabes. Du Bartas (1544-1590), protestant qui ne fait pas partie de la Pléiade, a écrit une *Semaine ou Création* (1578), longtemps célèbre et fort ennuyeuse. Toutes ces œuvres, comme celles de Pontus de Thyard, sont aujourd'hui d'une lecture difficile. Seul du Bellay a vraiment survécu.

La Défense et illustration de la langue française. ~~W~~ Ce fut le manifeste de la jeune école, et peut-être Ronsard y a-t-il collaboré. La doctrine n'y est pas toujours ni très claire, ni très judicieuse, ni très originale. Du Bellay y témoigne de beaucoup d'ignorance ; par surcroît il s'est contenté, pour exalter la langue française, de traduire ou de suivre de très près un ouvrage où un Italien, Speroni, avait vanté les mérites de la langue toscane. Mais ce qui importait, et ce qui fit le retentissement de l'œuvre, c'est l'accent, et pour ainsi dire le mot d'ordre. Les poètes français, affirme du Bellay, n'ont encore été que des rimeurs et des ignorants. Seuls les Grecs et les Latins ont été de vrais poètes. En apprenant à les connaître, les Français peuvent les égaler et les surpasser. La gloire sera le prix de leur effort. La mission du poète est sublime ; elle l'égale aux grands de ce monde ; elle l'élève au-dessus d'eux. La Défense fonde la dignité de la poésie.

Plus timidement que Ronsard, du Bellay a essayé d'appliquer ses doctrines. Il a beaucoup lu et beaucoup retenu, des poètes latins et italiens surtout, car il connaissait mal le grec. Son premier recueil, *l'Olive* (intéressant parce que c'est le premier recueil composé uniquement de sonnets), est presque entièrement imité de poètes italiens (B. I, p. 22).

La poésie personnelle chez du Bellay. — Dès les premières œuvres de du Bellay on trouve pourtant un accent personnel, des impressions sincères, par exemple, de son Val de Loire. *Mais c'est le séjour à Rome qui devait développer cette personnalité.* Pauvre et mal portant, il regrette le pays natal. Peu à peu, il sent grandir l'impression de mélancolie que lui donne cette grande ville, peuplée de ruines et des fantômes du passé, la haine de ses politesses sournoises, le regret du petit Liré et de la douceur angevine (B. I, p. 23). Il a dit, avec une simplicité tour à tour vigoureuse et touchante, cette comédie politique, la grandeur désolée de ces ruines, et surtout l'humble et profond bonheur de vivre au pays natal. Il s'est « plaint à ses vers », il leur a « dit son secret

Comme étant de son cœur les plus sûrs secrétaires ».

Il a retrouvé, après Villon, l'accent direct et émouvant de la poésie personnelle.

VII. — LE THÉÂTRE AU XVI^e SIÈCLE

On joue, pendant tout le XVI^e siècle, des pièces de théâtre du moyen âge. Les Confrères de la Passion achètent encore un local en 1548. La même année le Parlement leur interdit de jouer des sujets religieux ; mais on joue des histoires profanes et romanesques jusque vers la fin du siècle. Les Basochiens jouent des moralités, farces et soties sans doute jusque vers 1575 ; les Enfants sans-souci donnent encore des représentations en 1585. En province, les mystères ne cessent d'être représentés qu'au début du XVII^e siècle. Les farces y resteront en faveur jusqu'au moment où Molière les y retrouvera et les ramènera à Paris.

Peu à peu cependant un théâtre nouveau se substitue au théâtre du moyen âge. Ce théâtre est imité du théâtre grec et latin ; mais c'est à l'étranger qu'il a d'abord été réalisé. En Allemagne, Angleterre, Italie on représente des pièces antiques, puis on en écrit en latin et on les joue. En France, il y a des traductions dès 1506 et des tragédies en latin jouées dans les collèges dès 1539. C'est en Italie qu'on écrit les premières tragédies en langue moderne. La première tragédie en langue française est la *Cléopâtre* de Jodelle, représentée en 1552. Jodelle faisait jouer en même temps une comédie, *Eugène* ; ces pièces eurent un grand succès. Dès lors les tragédies se multiplient. Les plus intéressantes sont celles de Jacques Grévin (1538-1570), de Robert Garnier (1534-1590) [*les Juives*, *Bradamante*, qui est la première tragi-comédie], et de Montchrestien. Les meilleures comédies sont celles de Pierre Larivey (1540-1611). Molière se souviendra de sa comédie *les Esprits*.

Les tragédies du XVI^e siècle ne ressemblent pas aux tragédies classiques du XVII^e. Elles n'ont guère qu'un point commun : le souci de l'art et du style. Elles sont écrites par des poètes qui veulent rivaliser avec Sophocle ou Sénèque. Elles imitent même de très près la structure des pièces antiques. Bien qu'on ait parlé, dès le xvi^e siècle, de l'unité d'action et de temps, on n'en a pas encore fait des règles. Il y a des chœurs. *Surtout l'intérêt dramatique n'est pas du tout conçu comme celui des pièces classiques.* Dans les tragédies de Corneille ou Racine, un problème est posé à la curiosité du spectateur ; et l'action de la pièce nous mène, à travers les péripéties, jusqu'à la solution. *Pour les poètes tragiques du XVI^e siècle, il n'y a à peu près pas de problème, de conflit dramatique.* La tragédie doit nous émouvoir simplement par le spectacle d'une grande catastrophe, d'une atroce misère humaine qui est inévitable ou consommée. La catastrophe même n'est pas représentée. Nous n'en connaissons que les lamentations. Dans la *Cléopâtre captive* de Jodelle, Cléopâtre est décidée à mourir pour ne pas figurer au triomphe d'Octavien (Octave). Les deux premiers actes ne sont que l'exposition et le commentaire de cette décision. Au troisième acte, Octavien promet à Cléopâtre de lui épargner l'humiliation ; mais Cléopâtre sait qu'il n'est pas sincère ; le quatrième acte, est la préparation lyrique de sa mort et le cinquième le récit. Ainsi il n'y a d'action que pendant un acte ; et il y en a beaucoup moins dans d'autres tragédies.

Ces œuvres étaient donc beaucoup plus littéraires que dramatiques. Et c'est pour cela qu'on cessa de les jouer assez vite ; elles ne furent plus représentées que dans les écoles et les universités. Pour les animer, on y introduisit d'ailleurs assez vite des éléments romanesques ; les sujets profanes des romans courtois du moyen âge et les sujets tragiques se mêlent. La *Bradamante* de Garnier est l'histoire du mariage de Bradamante, fille de Charlemagne, qui aime Roger et qu'on veut marier à l'héritier de Byzance ; pour épouser Bradamante, il faudra l'avoir vaincue dans un tournoi, etc...

VIII. — LES ÉCRIVAINS POLITIQUES

Les querelles politiques et religieuses pendant la deuxième moitié du xvi^e siècle (guerres de religion, 1562-1598) ont trouvé leur écho dans un nombre considérable d'œuvres en

prose et en vers. Les principales œuvres en prose sont : *la Satire Ménippée* (1594), œuvre collective qui exprime ironiquement le mépris du parti bourgeois des Politiques pour les chefs de la Ligue.

Elle parodie les États généraux tenus par les ligueurs en 1593. Pièces préliminaires satiriques. Longs discours que les auteurs prêtent aux principaux personnages de la Ligue et où ceux-ci trahissent, avec une ingénuité bouffonne, leur avidité et leur cruauté ; puis description de tableaux allégoriques (et satiriques) soi-disant placés dans la salle des États, etc...

La *Satire*, qui est un peu longue et prolixe, où le goût manque souvent de finesse, est cependant, surtout dans les discours des légats, cardinaux, recteurs de la Ligue, vivante, pittoresque, animée d'une verve joviale et d'un patriotisme généreux.

ÉTIENNE DE LA BOÉTIE, l'ami de Montaigne, a écrit le *Discours sur la Servitude volontaire ou le Contre un* (publié en 1576), où il y a beaucoup de rhétorique juvénile. JEAN BODIN a publié un traité *De la République* (1576). Bodin oppose aux doctrines politiques, qui proclamaient la souveraineté populaire, et à la doctrine du gouvernement tyrannique de l'Italien Machiavel un système de monarchie modérée dont le pouvoir est limité par diverses institutions, notamment les États généraux. Cette doctrine, qu'on retrouve chez beaucoup de ses contemporains, notamment dans les harangues du chancelier Michel de l'Hospital, a eu pendant longtemps une solide influence. BLAISE DE MONLUC (1502-1577) a écrit des *Commentaires* (publiés en 1592). Il n'y expose pas de doctrine. Il y raconte seulement, pour la justifier, sa vie de soudard et de capitaine. L'image qu'il en donne nous paraît moins séduisante qu'il ne croyait ; mais, par sa sincérité même, elle est l'histoire la plus vivante de ces temps de fanatisme féroce, d'assauts, traquenards, massacres, pilleries, brûlements et pendaisons.

A ces ouvrages en prose, il faut ajouter (avec les *Discours* de Ronsard dont nous avons parlé) le poème des *Tragiques* d'AGRIPPA D'AUBIGNÉ (1552-1630). Fils de l'un des chefs de la conjuration calviniste d'Amboise, il fut un calviniste héroïque ; on dut l'emprisonner, pendant sa jeunesse, pour l'empêcher d'aller se battre ; mais il finit par s'échapper, la nuit, en chemise, et ne cessa de batailler farouchement jusqu'au jour où Henri IV consumma « sa grande trahison » en abjurant le protestantisme.

Le poème des *Tragiques* a été composé en pleine guerre, et commencé alors que d'Aubigné était grièvement et peut-être mortellement blessé. C'est une œuvre puissante et noble, inspirée par la « vive fureur » d'un fanatique, mais d'un fanatique qui déteste moins les doctrines des autres que leurs vices et leurs cruautés, et qu'anime, avec la pitié pour les humbles qu'on ruine et massacre, une ardeur généreuse de sacrifice. Tout plein de la lecture de la Bible et des prophètes, *il a su vraiment animer ses tableaux et ses imprécations d'une véritable puissance épique*, traversée par moments d'images vives et fraîches. (Le vers : « Une rose d'automne est plus qu'une autre exquise », est de lui.)

Lire : S. ROCHEBLAVE, *la Vie d'un héros : Agrippa d'Aubigné* (1912).

IX. — MONTAIGNE

Michel Eyquem, seigneur de Montaigne, est né en 1533 au château de Montaigne, en Périgord. Il fut élevé, pendant six ans, au collège de Guyenne à Bordeaux. D'abord conseiller à la cour des Aides de Périgueux, puis au Parlement de Bordeaux, il résigna sa charge à la mort de son père (1570) et se résolut à vivre dans la retraite de son château de Montaigne. Il y vécut jusqu'en 1580, date où il entreprit un voyage pour se soigner dans les villes d'eaux et pour son plaisir. Nous avons le *Journal* de ce voyage. Il visita une partie de la Suisse, de l'Allemagne, du Tyrol, de l'Italie. En Italie il apprit qu'il était élu maire de Bordeaux (1581). En 1585, la peste ayant éclaté à Bordeaux, il se tint prudemment à l'écart de la ville, malgré ses fonctions de maire, et quitta même son château avec sa famille pour fuir le mal. Il y rentra en 1588, et mourut en 1592. La première édition des *Essais* (dont la composition fut commencée vers 1572) est de 1580, et comprend les deux premiers livres. Une cinquième édition, de 1588, contient six cents additions aux deux premiers livres et le troisième livre. Montaigne préparait une sixième édition, très augmentée, quand il mourut. Sur son manuscrit, M^{lle} de Gournay publia, en 1595, une édition qui n'est ni correcte ni fidèle. Le texte exact a été publié en 1906-1920 par MM. Strowski et Gêbelin. M. P. Villey en a donné une édition de prix abordable, 1922-1923.

Quelques sujets des *Essais* : Livre I, chapitre 19. *Que philosopher c'est apprendre à mourir*; — ch. 22. *De la coutume [des contradictions humaines]*; — ch. 25. *De l'institution [éducation] des enfants*; — ch. 40. *Que le goût des biens et des maux dépend en grande partie de l'opinion que nous en avons*; — livre II, ch. 10. *Des livres [lectures] de Montaigne*; — ch. 12. *Apologie de Raymond de Sebonde [où Montaigne montre*

l'impuissance de la raison humaine]; — ch. 17. *De la présomption* [étude de Montaigne sur lui-même]; — livre III, ch. 3. *De trois commerces* [sur lui-même et sur ses lectures]; — ch. 8. *De l'art de conférer* [de la conversation]; — ch. 13. *De l'expérience* [conclusion morale des Essais].

Montaigne est vraiment notre premier écrivain moderne ou, si l'on veut, le premier qui soit de tous les temps et de tous les pays. Avant lui, en effet, il y a des écrivains qui cherchent la vérité. Mais ils sont tous, même Rabelais, trop certains de l'avoir trouvée. Il arrive très souvent que leur vérité n'est qu'une vérité française, une vérité du XVI^e siècle ou même une vérité de parti. Montaigne, lui aussi, cherche la vérité. Mais il se demande comment on la découvre, comment est faite cette âme humaine qui a besoin de certitude, quelles sont cette tradition ou cette raison qui prétendent la lui donner. Ainsi toute son œuvre devient moins un travail de démonstration qu'un effort d'analyse. Or ce qu'il analyse, raison ou sentiment, est pour une part éternel. Montaigne a inventé la curiosité psychologique qui se transmettra après lui de siècle en siècle.

Formation intellectuelle de Montaigne. — Ce génie de Montaigne s'explique en partie par son éducation et par son tempérament. Elevé avec douceur et tendresse par un père qui le faisait éveiller au son des instruments, Montaigne n'a jamais eu ce goût de l'action qui suppose la confiance un peu aveugle dans ce qu'on croit la vérité. Dès 1671, sa vraie vie, c'est celle qu'il mène dans son château, non pas comme seigneur de Montaigne, ni même, il faut bien le dire, comme chef de famille, mais dans la solitude chérie de sa bibliothèque, de sa « librairie », parmi le millier de livres qui sont ses compagnons familiers. D'autres humanistes avant lui avaient lu, copieusement, les anciens, mais pour apprendre et pour imiter plutôt que pour méditer. Montaigne cherche au contraire dans ses auteurs moins leur science et leur sagesse que les moyens de se former une sagesse à lui (B. II, p. 16). Ajoutons d'ailleurs que Montaigne ne s'est pas contenté, pour connaître l'âme et la raison humaines, de voyager à travers les livres. Il a eu l'expérience des affaires de justice et d'administration. A Montaigne même et dans cette France ravagée par la fureur des guerres ou par la peste, il a fait des passions humaines l'expérience la plus dure et la plus vive. Enfin il a couru le monde et son *Journal* nous prouve qu'il a largement profité des choses et des hommes qu'il y a vus.

L'évolution intellectuelle. — Montaigne d'ailleurs n'a pas trouvé tout de suite ni sa méthode ni sa sagesse vraies. On peut discerner, quand on suit la date certaine ou probable de la composition des chapitres, ou les accroissements des éditions, une évolution. *Au début, Montaigne n'a pas d'autres ambitions que celles des moralistes de l'antiquité ou de quelques-uns de ses contemporains. Il cherche un remède contre les misères de la vie.* Et il le trouve dans les beaux exemples de son Plutarque ou de son Sénèque, dans ce stoïcisme qui donne à l'homme la force de braver la fortune et la mort. *Philosopher, c'est apprendre à supporter l'adversité ou la mort* comme Caton d'Utique ou comme Zénon. Mais qui nous donnera cette force d'âme assurée de ne jamais fléchir ? La raison ? *Montaigne se prend assez vite à se défier de la raison.* La raison de Caton ou de Zénon n'est ni celle du philosophe sceptique Pyrrhon, ni celle de ce Raymond Sebonde, théologien du xv^e siècle, dont il avait traduit, en 1569, la *Théologie naturelle*. Ce qui est juste, moral et pieux pour des cannibales, ou des Persans ou des Grecs, est inepte ou coupable pour des chrétiens. La morale n'est peut-être qu'une invention humaine. Notre science n'est qu'une pauvre science pleine d'ignorances, d'erreurs, de contradictions. L'homme si fier de lui, qui se croit le centre du monde, n'est qu'un avorton misérable perdu dans l'immensité de la création. Dès lors l'emblème de Montaigne, c'est la médaille qu'il fait frapper en 1576 : une balance dont les plateaux sont en équilibre, qui ne penche ni pour une doctrine ni pour une autre ; et sa devise est : « Que sais-je ? »

Quel sera donc le but de la vie de Montaigne ? Non pas la vérité ni la philosophie ; l'une est inaccessible, l'autre trompeuse. Il cherchera seulement des vérités partielles et modestes et la sagesse pratique qu'elles justifient. Or, ce que Montaigne est le plus sûr de connaître, c'est lui-même. *Les Essais seront donc le portrait de lui-même par lui-même* (B. II, p. 15). Par surcroît, cette enquête sur soi-même, que personne n'avait tentée avant Montaigne, lui paraît profitable à tous. Montaigne, justement parce qu'il n'est pas un héros, est l'image de l'homme : *Tout homme porte en soi la forme entière de l'humaine nature.* C'est cette forme que Montaigne nous fera connaître.

La doctrine de Montaigne. — Les conclusions de cette analyse ne seront jamais rigoureusement arrêtées. Nées de la vie intérieure de Montaigne et modelées sur elle, elles pourront

sinon se contredire, tout au moins se nuancer jusqu'au dernier jour. Toutefois, dès que Montaigne est vraiment en possession de sa méthode, elles le conduisent à une doctrine originale et cohérente. Montaigne a vu que les plus savants ne sont pas les plus heureux et que la raison du philosophe n'est pas un meilleur guide que la bonne humeur ou la résignation des pauvres gens. L'homme vit et, somme toute, se plaît à vivre parce qu'il obéit à la nature qui lui a donné justement le goût de la vie et une sorte d'instinct pour s'y diriger. *Bien vivre, c'est donc se conformer à la nature* et se plaire, avec simplicité, aux joies qu'elle a voulu procurer aux hommes. Peu importe qu'une « triste, querelleuse, dépîte, menaceuse, mineuse » philosophie dénonce la vanité de ces plaisirs. Ils ne sont pas plus vains que les systèmes sans cesse ruinés que cette philosophie prétend édifier. *Bien entendu, en nous donnant le plaisir, la nature nous a prescrit le choix et la tempérance*, puisqu'elle châtie, par la maladie ou le dégoût, ceux qui le poursuivent sans retenue. Mais c'est affaire à chacun de nous de consulter sa règle intérieure. L'éducation justement est là pour former des âmes qui en soient capables. Montaigne, dans son chapitre de l'Institution des enfants et dans quelques autres, a insisté sur l'importance de cette éducation. Elle n'est pas la discipline pédante et morne des collèges du moyen âge ou même du xvi^e siècle. Et même, pour bien vivre, il n'est pas besoin d'en tant savoir. Montaigne est d'accord avec Rabelais lorsqu'il s'agit de former un élève vigoureux, sain d'esprit et de corps ; il se sépare de lui lorsqu'il s'agit de l'instruire. *Rabelais veut que Pantagruel sache tout. Montaigne veut seulement que son élève ait du jugement*. Peu importe une tête bien pleine ; il suffit d'une tête bien faite.

* Cette philosophie aimable et accommodante ne résout pas tous les grands problèmes que la vie peut poser. Surtout au xvi^e siècle, parmi les luttes religieuses et les guerres civiles, on ne pouvait guère se contenter de vivre à l'aise, en reposant sa tête sur le mol oreiller du scepticisme. Il fallait choisir une foi et un parti. *Le choix de Montaigne c'est la coutume et la tradition*. Puisqu'on ne peut pas prouver qu'elles se trompent, suivons la foi de nos pères, et vivons dans l'ordre social qu'ils ont établi ; c'est le plus sage et le plus prudent.

Il est facile, assurément, de préférer à cette philosophie de Montaigne les convictions plus vigoureuses d'un Rabelais ou l'ardente énergie d'un d'Aubigné. Mais on ne peut pas oublier

malgré tout qu'elle a mené Montaigne à juger les hommes et les coutumes avec plus de générosité, de justice et de clairvoyance qu'on n'est accoutumé d'en trouver au XVI^e siècle. Contre les préjugés et cruautés de son temps, partagés par de très grands esprits, présages, magie, sorcellerie, torture, il a protesté avec une fermeté qu'on ne trouve chez aucun autre contemporain et que seuls les philosophes du XVIII^e siècle retrouveront. ✕

L'art de Montaigne. — Le charme de la pensée de Montaigne tient en grande partie à son art. C'est un art qui n'est pas parfait. La coquetterie que met Montaigne à ne pas composer, à juxtaposer les chapitres comme il se trouve, et dans chaque chapitre les réflexions comme elles viennent, trahit autre chose que la crainte du pédantisme. *Montaigne pense par boutades, et il lui est malaisé de suivre avec fermeté son idée.* On s'égare dans son livre. Mais, le plus souvent, la promenade est exquise ; la pensée et le style s'en vont, d'une allure capricieuse et vagabonde ; la phrase s'allonge, s'arrête, repart, muse et nous mène au but cependant. Avant Montaigne on discourt, en périodes savantes et lourdes, ou l'on discute avec une âpre logique, comme Calvin, ou l'on narre et harangue jovialement, comme à table et le verre en main, ainsi que Rabelais ; ou, tout simplement, on écrit mal. *Montaigne est le premier qui converse avec son lecteur, assis au coin de l'âtre, sans hâte et comme sans dessein* (B. II, p. 16). Et cette conversation cordiale et amène est, en même temps, pittoresque et vivante. Car Montaigne, bien qu'il écrive dans sa librairie, n'écrit pas comme un érudit, mais comme un homme qui aime la vie. *Chez lui la pensée abstraite se traduit tout de suite en images vivantes.* Il semble que le jeu des idées ne l'amuse que s'il leur prête un costume pittoresque de comparaisons, métaphores et proverbes. Que le Gascon même « y aille » quand le Français n'y peut aller. Le XVII^e siècle, en empruntant à Montaigne sa méthode d'analyse, en desséchera le style, jusqu'au jour où La Bruyère lui rendra plus de couleur et plus de vie.

X. — QUELQUES ÉCRIVAINS SECONDAIRES

AMADIS JAMYN (1538?-1593), poète ; école de la Pléiade.

OLIVIER DE MAGNY (1529? - 1560?), poète.

SCALIGER. Théoricien de la tragédie qui formule, en 1561, la règle des trois unités. (Son traité est en latin.)

BRANTÔME (1540-1614), conteur qui écrit des *Vies des hommes illustres*, *Vies des dames illustres* (de son temps).

PIERRE CHARRON (1541-1603), moraliste qui publie un *Traité de la Sagesse*.

GUILLAUME DU VAIR (1556-1621), moraliste et critique ; publie : *De la constance et consolation ès calamités politiques* ; — *De l'éloquence française*.

BERNARD PALISSY (1510-1589) a publié une sorte d'histoire attachante de ses recherches et découvertes dans l'art de la poterie vernissée : *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines*.

AMBROISE PARÉ (1510-1590), chirurgien. Œuvres diverses (récit de ses campagnes).

OLIVIER DE SERRES (1539-1619). A publié un *Théâtre d'agriculture et ménage des champs*.

LE XVII^e SIÈCLE

LE PREMIER OUVRIER DU CLASSICISME : MALHERBE

FRANÇOIS DE MALHERBE est né à Caen, en 1555. Il s'attacha d'abord au duc d'Angoulême, puis vécut en Normandie et en Provence. A partir de 1605, il est à Paris et à la cour, protégé par Marie de Médicis et Louis XIII. Il meurt en 1628. Il a écrit, de 1587 à sa mort, des *Stances* (à du Périer sur la mort de sa fille, vers 1605), des *Odes* (à la reine Marie de Médicis sur les heureux succès de sa régence, 1610 ; — au roi Louis XIII allant châtier la rébellion des Rochelois, 1628, etc...) qui ne furent réunies qu'après sa mort, en 1638, et un *Commentaire* sur les œuvres du poète Desportes (remarques sur la langue et la versification).

La doctrine de Malherbe. — Malherbe a d'abord été un réformateur de la langue française et de la technique de la poésie. On avait déjà réagi avant lui contre l'abondance confuse ou la fantaisie désordonnée des disciples de la Pléiade ou de Rénier. Des poètes comme Desportes (1546-1606) ou Bertaut (1552-1611) avaient écrit dans une langue plus sobre et mieux ordonnée. Mais ils prêchaient d'exemple plus que de doctrine. Malherbe fut, lui, comme le dira Balzac, « le vieux pédagogue de cour, le tyran des mots et des syllabes » ; il mit son goût en leçons et il l'enseigna avec une si rude assurance qu'il l'imposa.

La règle essentielle du langage, c'est qu'on ne parle pas comme il plaît. Il faut être clair ; et, pour être clair, parler purement. Plus de mots de dialectes ; la cour doit « se dégasconiser ». Plus de latinismes pédants, bons pour des écolâtres. Plus de mots techniques qu'il faut laisser aux procureurs et aux médecins. Plus de mots vieux, sortis de l'usage, et pas davantage de mots nouveaux. Surtout pas de mots sales ou grossiers, d'expressions « plébées ». *La phrase doit être claire et juste, comme le vocabulaire ; elle doit être construite et équilibrée. En poésie, plus de licences, plus d'hiatus, ni d'enjambements, ni de chevilles ; de bonnes rimes sont nécessaires.* Toutes ces qualités ne s'obtiennent que par un travail assidu ; il n'y a pas de

poésie sans art, c'est-à-dire sans un long effort pour trouver le mot précis, le tour le plus clair, le rythme expressif. Malherbe est l'ennemi de l'improvisation.

La poésie de Malherbe. — ~~C'est~~ une poésie où l'imagination est pauvre ; les images ne sont que des emprunts monotones au répertoire des images classiques. La sensibilité s'y devine ; Malherbe a eu des attachements profonds et de grands élans de foi ; elle reste pourtant un peu froide ou du moins trop régentée. *Le souffle manque surtout*, ce puissant mouvement qui emporte la pensée ou l'émotion de strophe en strophe. Mais c'est de la belle « éloquence ornée ». A force d'art, Malherbe a atteint une poésie où, dans un rythme ample et sûr, une pensée judicieuse se déroule avec une noble cadence. (B. I. p. 27).

Son influence. — Elle a été considérable, mais ne s'est fait sentir qu'assez lentement. Malherbe fut violemment attaqué par Desportes et Bertaut, par Régnier, par M^{lle} de Gournay, plus tard par Théophile et les poètes indépendants dont nous allons parler. Mais il a eu pour disciples : d'Urfé, Balzac, Vaugelas. Dès 1650, la doctrine de Malherbe est celle de tous les bons écrivains.

PREMIÈRE PARTIE

LA LITTÉRATURE INDÉPENDANTE OU IRRÉGULIÈRE

LES principaux représentants de cette littérature sont : MATHURIN RÉGNIER (1573-1613). Il mena une existence assez vagabonde et finit par obtenir une pension et un canonicat qui lui assurèrent une vie plus paisible. Il a composé seize satires : satire IX contre Malherbe et son école ; X. *Le Souper ridicule* (à rapprocher de la satire III de Boileau) ; XII. *Son apologie* (défense du genre de la satire) ; XIII. *Macette* (portrait d'une entremetteuse hypocrite) ; —

THÉOPHILE DE VIAU. Ses œuvres paraissent de 1621 à 1626 ; elles comprennent des Odes, des Élégies (les plus connues sont *le Matin*, *la Solitude*) ; — SAINT-AMANT. Ses œuvres paraissent de 1629 à 1658. Elles comprennent des poésies lyriques (*la Solitude*, *le Contemplateur*), des poèmes burlesques (*le Melon*, *Rome ridicule*) ; — CHARLES SOREL. Son *Histoire comique de Francion* paraît en 1623 ; — SCARRON. Son *Virgile travesti* paraît de 1648 à 1652, et le *Roman comique* [aventures d'une troupe de comédiens ambulants], de 1651 à 1657 ; — FURETIÈRE, dont le *Roman bourgeois* paraît en 1666.

Lire : THÉOPHILE GAUTIER, *les Grotesques* (1844).

Persistance des mœurs violentes et grossières à travers tout le XVII^e siècle. — Il ne faut pas se représenter le XVII^e siècle comme on s'est habitué à le voir à travers les œuvres des grands écrivains classiques. *Il n'a jamais été, même entre 1660 et 1700, un siècle où l'ordre, la politesse et le bon goût ont réglé exactement la vie mondaine et la vie littéraire* (comme il arrivera au XVIII^e siècle). Quand on lit les œuvres de Brantôme (fin du XVI^e siècle) et les *Mémoires* de Saint-Simon (début du XVIII^e), on ne trouve pas une différence très profonde. Dans les salons on peut cracher à terre. Les plaisanteries dont on se divertit sont brutales ou indécentes. C'est Louis XIV qui fait mettre des cheveux dans les tourtes ou le beurre servis à deux princesses qu'il sait délicates, et qui s'esclaffe de leur dégoût. La princesse Palatine, dont Bossuet a avoué la vie de débauche ; le grand Condé, dont tous les contemporains ont reconnu qu'il était trop souvent un soudard, ne sont pas des exceptions. De grandes dames, qui eurent des salons littéraires, ne sont pas beaucoup plus honnêtes que la courtisane Ninon de Lenclos. Et c'est en 1676 que l'affaire des poisons (procès d'empoisonneuses, la marquise de Brinvilliers, puis la Voisin) dévoilera tout un obscur et tragique arrière-fond de crimes dans la société bourgeoise et noble. On vit en réalité, à l'époque classique, avec une ardeur puissante et parfois cynique.

Ainsi s'explique, au début du siècle, et pour de longues années, le succès des poètes hostiles à la doctrine classique.

RÉGNIER. — Régnier contre Malherbe. — Régnier ne s'est pas contenté d'écrire sans se soucier des leçons de Malherbe, comme plus tard Théophile ou Saint-Amant. Il a opposé doctrine à doctrine. *Cette doctrine est que la poésie est affaire non de méthode et de réflexion, mais d'inspiration et de verve.* Malherbe et ses disciples sont peut-être des gens fort savants,

mais ils n'ont aucune imagination ; ils ne sont donc pas des poètes. Il ne doit y avoir qu'une règle, la fantaisie du poète.

La fantaisie de Rénier. — Celle de Rénier (comme celle de tous les satiriques, qui sont alors nombreux) n'est ni élégante ni même choisie. On n'y trouve jamais cette « chose légère » qui enchantera La Fontaine. Par contre, *l'observation y est toujours juste, souvent pénétrante, et l'expression est pittoresque.* Si Rénier n'analyse guère les âmes, il saisit les attitudes, les gestes, les grimaces. D'un trait il dessine une caricature vivante, il ébauche un décor ; et quand il dresse en pied un portrait (celui du pédant crotté ou de l'infâme Macette), il a le relief et la truculence d'un portrait de Téniers. Point de composition d'ailleurs dans ses satires ; tout s'y pousse comme il arrive et le lecteur s'y perd, à l'occasion, sans retour. Mais il y a de la bonne humeur, cet entrain que Rénier a tort de prendre pour le vol du « cheval ailé », mais qui est bien une forme, sinon de la poésie, tout au moins de l'inspiration.

LES AUTRES ÉCRIVAINS. — Le burlesque. — Le goût pour les divertissements sans délicatesse a fait le succès du genre burlesque. La plaisanterie y consiste à parler de Rome comme on parlerait d'Asnières ou de Gonesse, ou à faire parler les dieux et les déesses de Virgile comme des harengères ou des crocheteurs. *Le burlesque a eu une vogue extraordinaire ; mais il passe de mode vers 1660, avant même que Boileau ne le combatte.*

La poésie réaliste et fantaisiste. — On ne trouve dans les œuvres de Théophile, Saint-Amant, Scarron, à peu près aucun des scrupules que Malherbe, puis Boileau prétendent imposer au poète. Il n'y a aucun souci de composition ni même de logique, aucune unité de ton. Le poète n'obéit qu'à sa fantaisie. *Par contre, s'il a du talent, cette fantaisie est souvent pittoresque ; l'émotion personnelle, quand elle n'est pas masquée par des calembredaines ou des grossièretés, s'exprime avec une originalité qui disparaîtra de la poésie classique.* Saint-Amant célèbre le Melon ou le Fromage avec la verve d'un Rabelais. Il chante les plaisirs du « contemplateur », comme Théophile la solitude, avec une sincérité si vive et des images si justes qu'il faudra attendre la poésie romantique pour les retrouver.

Le roman réaliste. — Ce goût de la vie et du pittoresque se prolonge surtout dans certains romans. Ce sont eux qui

recueillent la tradition des fabliaux, de Rabelais, des romans réalistes du xvi^e siècle. Ch. Sorel se divertit à conter les débauches, turlupinades, traquenards d'avocats, juges, pédants, charlatans. Scarron nous entraîne à la suite de comédiens qui errent, de ripailles en disgrâces, à travers la province. Furetière s'amuse, en contant les amours de Javotte, à mettre dans tout son lustre la crasse physique et morale d'un petit monde de gens de justice. Il n'y a dans tous ces romans ni composition, ni véritable analyse psychologique. Le goût manque abondamment dans celui de Sorel et même dans ceux de Scarron ou Furetière. *Mais ils valent par l'observation des mœurs.* Tous ces auteurs ont peint les gens et les choses qu'ils connaissaient bien et qu'ils ont vus avec de bons yeux. L'art est médiocre ; mais ils nous ont gardé des images divertissantes et justes de la vie.

Persistance de ces tendances chez les grands écrivains classiques. — Toutes ces œuvres ont eu un succès durable. Théophile même et Saint-Amant sont lus assidûment jusqu'à la fin du siècle. Nos écrivains classiques eux-mêmes, s'ils ont compris autrement l'œuvre d'art, n'ont pas vécu à l'écart de la vie vraie du xvii^e siècle. Boileau, nous le verrons, a écrit le *Repas ridicule* et les *Embarras de Paris* qui sont des satires réalistes. Molière s'est plu à écrire des farces que la cour goûtait tout autant que ses grandes comédies. La Fontaine a publié des *Contes* dont le fond est aussi grossier que le style est élégant, et qui eurent un vif succès. S'il y a des passions si furieuses chez Racine, c'est qu'il a vécu dans une société où elles n'étaient contenues qu'en apparence par la religion et les bienséances. La littérature régulière des classiques tend bien à s'organiser, chez les pédants, de Chapelain au P. le Bossu, comme un art de pédants ; *chez les grands écrivains elle ne fait que discipliner une réalité vigoureuse ; c'est pour cela qu'elle est restée vivante.*

DEUXIÈME PARTIE

PRÉPARATION DE LA LITTÉRATURE RÉGULIÈRE OU CLASSIQUE

I. — L'ASTRÉE. — LES PREMIERS SALONS

HONORÉ D'URFÉ (1568-1625) a publié les parties 1 à 3 de son roman *l'Astrée* de 1607 à 1619. Après sa mort, Baro a publié les 4^e et 5^e parties en 1627.

ANALYSE : *Sur les bords du Lignon, en Forez, le berger Céladon aime la bergère Astrée. Accusé injustement par Astrée d'être infidèle, Céladon se jette dans le Lignon. Il est sauvé par des nymphes. L'une d'elles, Galatée, s'éprend de lui, mais il reste fidèle au souvenir d'Astrée ; après mille aventures, souvent merveilleuses, et mille querelles amoureuses, il l'épouse.*

CATHERINE DE VIVONNE, MARQUISE DE RAMBOUILLET, fit reconstruire en 1618 son hôtel de la rue Saint-Thomas-du-Louvre. Le salon qu'elle y menagea fut surtout fréquenté de 1620 à 1645 (à partir de 1652, M^{me} de Rambouillet vit dans la retraite). On y rencontre tous les personnages notoires et les écrivains du temps : le prince de Condé, Richelieu, La Rochefoucauld, Balzac, Rotrou, Voiture, Corneille, etc... C'est en 1641 que le duc de Montausier offre à Julie d'Angennes, fille de la marquise, la *Guirlande de Julie*, recueil de madrigaux rédigés par tous les beaux esprits. A partir de 1652, d'autres salons sont célèbres : ceux de M^{lle} de Scudéry, de la marquise de Sablé, de M^{me} Scarron [M^{me} de Maintenon], etc...

Lire : V. COUSIN, *la Société française du XVII^e siècle, d'après le Grand Cyrus* (1858).

L'ASTRÉE. — Origine des salons. — M^{me} de Rambouillet n'a pas eu la première l'idée de réunir des personnes cultivées pour le plaisir de la causerie. Dès la fin du xvi^e siècle, de grandes dames avaient organisé des réceptions où l'on faisait autre chose que danser, boire et jouer ; la « civilité » et les « bien-séances » y prennent la place des divertissements grossiers. Le prodigieux succès de *l'Astrée* influa également sur les mœurs

mêmes et sur le goût. Il y a encore dans *l'Astrée* beaucoup d'aventures et d'invraisemblances, à l'imitation des romans du xvi^e siècle, et notamment de *l'Amadis de Gaule* (roman espagnol traduit en 1540-1556). D'autre part, d'Urfé déguise en bergers et bergères des personnages qui sont en réalité des gens du monde ; cette fiction vient de pastorales italiennes et espagnoles (la *Diane* de l'Espagnol Montemayor, 1542 ; *l'Aminte* du Tasse, 1581, etc...). *Mais il y avait dans l'Astrée des choses plus originales, un sentiment de la nature un peu grêle et un peu apprêté, mais élégant et sincère ; c'est bien la patrie de d'Urfé, l'aimable Forez et le poétique Lignon. Les lecteurs du xvii^e siècle seront assez peu sensibles à cette vérité du décor. Mais ils goûteront la psychologie et l'idéal de d'Urfé. L'idéal, c'est que l'amour n'est pas un instinct violent ou une occupation passagère. Il doit emplir une âme tout entière et pour la vie. Et surtout il doit être une vertu : pudeur et dignité chez la femme ; sacrifice et dévouement chez l'homme. Le rôle du romancier est de suivre son jeu subtil. Ainsi naît ce goût d'analyse morale qui tiendra une si grande place chez M^{me} de Rambouillet, et dans tout le xvii^e siècle.*

Le salon de M^{me} de Rambouillet. — Même chez M^{me} de Rambouillet tout n'est pas, d'ailleurs, élégance et raffinement. On s'y divertit, à l'occasion, bruyamment, et parfois grossièrement. Les plaisanteries que Julie d'Angennes se permet vis-à-vis de Voiture nous sembleraient aujourd'hui fort brutales (elle le fait, par exemple, berner). On y mène souvent la vie violente et hardie dont nous avons parlé.

Mais, tout de même, M^{me} de Rambouillet cherche, avant tout, les plaisirs de l'esprit. Ce qui passionne les habitués, ce sont des lectures, lettres de Balzac ou Voiture, la *Sophonisbe* de Mairet, *Polyeucte* ; ou des discussions de goût, le choix entre deux sonnets de Voiture et Malleville, entre le sonnet de Voiture à *Uramie* et le sonnet *Job* de Benserade, etc... Ces plaisirs doivent être de bon ton. On ne veut pas de querelles de pédants ou de discussions d'école. Il ne faut pas argumenter, mais séduire. On perfectionne la politesse, cet art qui consiste à plaire et pour plaire à sembler s'oublier soi-même en cherchant le plaisir des autres. Cette politesse s'accompagne de délicatesse. C'est-à-dire qu'on fait preuve d'esprit, non plus par des inventions singulières et saugrenues, mais en parlant plus finement que d'autres sur des choses connues. Comme ce sont les

choses du sentiment et de l'art qui intéressent le plus aisément les femmes, à qui l'on veut plaire, on développe de plus en plus cette analyse délicate des sentiments et du goût qui sera le fond de la littérature classique.

II. — BALZAC ET VOITURE

GUEZ DE BALZAC (1597-1654) a passé la plus grande partie de sa vie dans ses terres de Charente. Mais on lisait à Paris ses lettres (réunies en volumes) ou ses Dissertations et Traités (*le Socrate chrétien*, 1652).

VOITURE (1598-1648), fils d'un marchand de vin d'Amiens, fut l'homme d'esprit et le boute-en-train du salon de M^{me} de Rambouillet. On y traitait ce roturier avec une bienveillance un peu dédaigneuse ; on y lisait ses poésies et les lettres écrites pendant les missions dont le chargeait le duc d'Orléans et qui l'emmenèrent jusqu'en Espagne et au Maroc.

BALZAC. — Balzac n'est pas un auteur mondain ; il n'a pas d'esprit ou ses plaisanteries sont pesantes. Par surcroît le fond de ses traités et dissertations est banal. Ce ne sont d'ailleurs pas des leçons de pensée ou de morale qu'on lui demandait : on cherchait surtout des leçons de style. *Il a été « le restaurateur ou plutôt l'auteur de notre langue »*, c'est-à-dire qu'il a appris non plus à aiguïser des traits brillants, des concetti, mais à construire une période. Il n'a su éviter ni l'enflure ni l'affectation, mais il a montré comment une pensée pouvait se développer d'un mouvement ample et régulier où les idées secondaires se subordonnent aisément aux idées principales. Enfin il est un de ceux qui ont fixé la langue par le bon sens de leurs décisions sur le « bon usage » des mots et de la grammaire.

VOITURE. — La réputation de Voiture a été très grande pendant tout le XVII^e siècle. Telle lettre de lui, qui ne nous semble aujourd'hui qu'un jeu d'esprit puéril, a été admirée même par Boileau ou M^{me} de Sévigné.

Lettre de la carpe au brochet. *Dans un jeu de salon, les invités de M^{me} de Rambouillet avaient pris des noms de poisson : le prince de Condé était brochet, Voiture carpe, etc... La carpe écrit au brochet pour lui confier que les baleines de l'Océan « suent à grosses gouttes » et « sont tout en eau », tant elles ont peur des succès du brochet sur le Rhin, etc...*

Mais il a fait contrepoids à Balzac. *Balzac c'était le style solennel; Voiture, c'est la poésie badine et la prose alerte.* Son goût est souvent précieux. Mais on goûtait cette préciosité parce qu'elle reposait de l'esprit burlesque qui envahissait toute la littérature. Enfin Voiture est aussi un homme d'esprit, de cet esprit qui ne vieillit pas. Il manie le badinage, l'ironie, les sonorités plaisantes des mots et des rythmes avec une verve amusante et fine.

III. — L'ACADÉMIE FRANÇAISE. — VAUGELAS

Des gens de lettres se réunissaient chez Conrart. Sur la suggestion de Boisrobert, Richelieu donna à leurs réunions un caractère officiel. La première séance eut lieu en 1634. Les lettres patentes sont de janvier 1635, enregistrées par le Parlement seulement en 1637. Le nombre des académiciens fut, dès le début, de quarante. Les réunions n'avaient pas de siège fixe, puis eurent lieu chez le chancelier Seguier, de 1634 à 1672, au Louvre ensuite jusqu'à la Révolution. Vaugelas (1585-1650) a publié ses *Remarques sur la langue française* en 1647.

En fondant l'Académie, Richelieu voulut organiser un corps qui mît dans la littérature l'ordre qu'il mettait dans la nation. Elle devait réglementer la langue par un dictionnaire et une grammaire, les belles-lettres par une rhétorique, une poétique, etc... C'était une tâche lourde et périlleuse à laquelle les Académiciens se déroberent le plus qu'ils purent. Du vivant de Richelieu, ils ne publièrent que les *Sentiments de l'Académie sur le Cid*, rédigés par Chapelain, où l'on juge les défauts et les qualités du *Cid* au nom du bon goût et des règles. Bon goût étroit et pointilleux ; règles arbitraires, mais qui le sont moins en somme que le goût et les règles de Malherbe. Le travail du *Dictionnaire* ne fut commencé que tardivement et mené très lentement. La première édition parut en 1694.

IV. — LA RÉACTION CONTRE LA PHILOSOPHIE SCOLASTIQUE. — DESCARTES ET LA RAISON

Descartes (1596-1650) fait ses études au collège de La Flèche, voyage de 1613 à 1629, séjourne en Hollande de 1629 à 1649, puis, après de vives querelles théologiques, se réfugie auprès de la reine Christine, à Stockholm, où il meurt. Ses principales œuvres sont le *Discours de la méthode* (1637), les *Méditations métaphysiques* (1641), le *Traité des passions* (1649).

Avant Descartes, la philosophie scolastique est une science obscure, enseignée seulement aux étudiants en droit et en théologie. Il est impossible, sans une longue initiation, de comprendre le jargon de ses problèmes. (En voici deux exemples : Si la relation d'un père à son fils se termine à ce fils considéré absolument ou considéré relativement ; — Que l'unité d'une science dépend de l'unité du motif par lequel nous consentons à ses conclusions, etc...). En outre elle repose tout entière sur l'autorité de quelques théologiens ou philosophes. On ne peut suivre ces raisonnements que si l'on admet comme certains, sans discussion, des principes d'Aristote, saint Thomas, etc...

Pour Descartes, la vérité doit être indépendante de la foi et de l'autorité. Tous les hommes ont une même faculté, le bon sens ou la raison ; elle leur permet de découvrir des vérités ou du moins une vérité que tout homme est obligé d'accepter comme certaine, et de tirer de cette vérité des conséquences incontestables. Ce n'est pas l'autorité d'Euclide, mais la raison humaine universelle qui fait la certitude des mathématiques. Descartes cherche donc et trouve cette vérité première : « Je pense, donc je suis » ; puis par des conséquences qui lui semblent nécessaires il en dégage tout un système qui prouve l'existence de Dieu, explique la pensée humaine, le monde, etc... (B. II, p. 18).

Il y a par conséquent chez l'homme une faculté universelle, souveraine, un instrument infaillible pour découvrir la vérité : c'est la raison. La tâche du philosophe est seulement de fournir à cette raison une bonne méthode. Ainsi Descartes fait sortir la philosophie de l'École pour la rendre accessible à tous, comme la géométrie est accessible à tous.

On voit que cette philosophie accorde presque tout au pur raisonnement, comme dans les mathématiques. *Elle fait peu de place à l'expérience.* Quand il s'agit, par exemple, d'expliquer les expériences de Torricelli sur le vide, Descartes se contente de raisonner, et se trompe ; Pascal expérimente et trouve la vérité.



Influence de Descartes. — On ne peut pas dire que la philosophie de Descartes ait eu sur la littérature classique une influence décisive. Bien qu'Arnauld, Boileau, La Bruyère soient cartésiens ou raisonnent en cartésiens, Descartes a confirmé leurs tendances plus qu'il ne les a créées. Mais il a donné à cette littérature une conscience plus claire d'elle-même. Parmi toutes les formes de la pensée, une seule compte, pour Des-

cartes, la raison ; l'imagination et la sensibilité sont des principes d'erreur, ou même de vices. Et cette raison tire sa valeur de ce qu'elle est universelle. *Ainsi la littérature classique cherchera, de préférence, ce qui satisfait la raison, ce qui est une forme universelle de l'esprit humain.* ✕

V. — PASCAL

Blaise Pascal est né en 1623 à Clermont. Son père vendit sa charge de président à la Cour des aides pour s'établir à Paris. Puis il fut nommé intendant à Rouen (1639-1648). Là, toute la famille fut convertie au Jansénisme. En 1648, Pascal fait faire à Clermont (au Puy de Dôme), par son beau-frère, et fait lui-même à Paris (à la Tour Saint-Jacques) des expériences sur le tube à mercure de Torricelli (notre baromètre). Après la mort de son père (1651), il mène une vie moins retirée, que l'on peut appeler sa vie mondaine. Il renonce définitivement au monde en 1654, peut-être après un accident de voiture au pont de Neuilly, et après une nuit d'extase religieuse. En 1655 il se retire à Port-Royal. Pour défendre ses amis les Jansénistes, il écrit, sous le pseudonyme de Louis de Montalte, des *Lettres à un provincial de ses amis et aux RR. PP. Jésuites sur la morale et la politique de ces Pères* (1656).

Dans les lettres 1, 2, 3, 4, 17, 18, Pascal discute la question théologique de la grâce. Les autres lettres discutent, en général, la question de la morale des Jésuites.

Son ardeur religieuse s'accroît après le miracle opéré par la relique de la Sainte Épine qui guérit, à Port-Royal, sa nièce d'un ulcère lacrymal (1656). Il s'occupe pourtant encore de sciences à propos du problème de la roulette (1658), puis, tourmenté par des maux cruels, il s'absorbe dans une piété ardente. Il meurt en 1662. Il laissait des fragments rédigés en hâte sur des feuillets dispersés et destinés à une apologie de la religion chrétienne. Les *Pensées*, arrangées par les Jansénistes, qui ne trahirent d'ailleurs pas trop Pascal, furent publiées en 1670. Ce n'est qu'en 1844 qu'on en a donné une édition authentique d'après les manuscrits. Parmi les œuvres diverses de Pascal, il faut citer le *Discours sur les passions de l'amour*. On a beaucoup discuté pour savoir s'il était de lui ; il semble bien qu'il soit authentique.

Les Jansénistes dont Pascal défend la doctrine étaient d'abord un groupement de laïques qui s'étaient installés, pour y vivre pieusement, dans l'abbaye de Port-Royal des Champs (aux environs de Paris). Les plus connus d'entre eux furent Arnauld (1612-1694), Nicole (1625-1695). Ils avaient adopté la doctrine exposée par un évêque d'Ypres, Janssen (en latin *Jansenius*) dans l'*Augustinus* (publié en 1640). Les religieuses de Port-Royal l'avaient ensuite

adoptée comme eux. Cette doctrine affirmait que l'homme ne peut pas être sauvé sans la grâce de Dieu ; mais, quels que soient ses mérites, il n'est jamais sûr d'avoir la grâce ; il peut être prédestiné au ciel ou à l'enfer, et il y a peu de justes qui seront sauvés. Cette conception de la grâce fut condamnée comme hérétique par le pape et âprement défendue par les Jansénistes. En 1665, on voulut les obliger à se rétracter en signant un formulaire. Ils s'y refusèrent et les persécutions se succédèrent jusqu'en 1710, où l'abbaye fut détruite. Ces querelles et persécutions ont eu au XVII^e siècle un retentissement considérable.

Lire : SAINT-BEUVE, *Port-Royal* (1840-1848) ; — F. STROWSKI, *Pascal et son temps* (1907-1909) ; — V. GIRAUD, *Blaise Pascal* (1923).

Pascal n'est un écrivain classique que si le génie est la marque du classicisme. Ni par son tempérament, ni par ses idées, ni par son goût il ne ressemble exactement aux écrivains proprement classiques. Bien qu'ils l'aient admiré, il a eu sur eux peu d'influence. Le XVII^e et le XVIII^e siècle l'ont mal compris ; il n'a été vraiment découvert qu'au XIX^e siècle.

Pascal et la science expérimentale. — Tout d'abord Pascal n'est pas un cartésien, et dès que les classiques pensent à la philosophie ou à la science, c'est vers Descartes qu'ils se tournent. *Pour Descartes, le raisonnement se suffit à lui-même, pourvu que la méthode soit bonne. Pascal conçoit autrement la science et le rôle de la raison.*

Il a été élevé dans une famille où l'on aime et cultive les sciences et surtout les mathématiques. Mais il reconnaît très vite la limite de ces mathématiques et s'aperçoit qu'elles ne suffisent pas à expliquer les phénomènes de la nature. *Pour les expliquer, il faut partir non du raisonnement, mais de l'observation des faits ; pour comprendre ces faits, il faut les soumettre à des expériences.* Torricelli avait signalé que dans un tube rempli de mercure et renversé sur une cuve à mercure, le mercure descend, mais reste suspendu à une hauteur d'environ 75 cm. Pour comprendre ce fait, Descartes se contente de raisonner et se trompe. Pascal a l'idée d'expérimenter, c'est-à-dire de transporter l'appareil du pied du Puy de Dôme au sommet ; il observe que la hauteur du mercure varie. Il prouve ainsi la pesanteur de l'air. Il découvre de même, par des expériences, des lois de l'hydrostatique et le principe de la presse hydraulique.

Pascal et les limites de la science. — Jusque vers 1654, Pascal est surtout un savant. Une des marques de son génie est d'avoir

ensuite reconnu que la science est impuissante à faire comprendre bien des choses. Raisonner méthodiquement, observer, expérimenter, suffisent lorsqu'on s'occupe de mathématiques ou de physique. Mais Pascal est introduit dans le monde. Il est en relations avec une société cultivée et brillante où l'on se soucie fort peu de théorèmes et d'expériences. Ceux qui conduisent cette société, qui y réussissent, ne sont pas ceux qui pensent le plus exactement, ce sont ceux qui ont un esprit fin, qui ont du goût, du discernement. Des amis : Miton, le chevalier de Méré lui confirment qu'*il y a deux façons d'avoir l'esprit juste : l'une qui permet de réussir dans les sciences ou la philosophie, l'autre qui permet de plaire ou de se plaire*, de goûter un poème de Voiture, une tragédie de Corneille, ou de les écrire. *Ainsi Pascal arrive à distinguer l'esprit de géométrie, qui est celui de la science (bien que l'esprit de finesse y joue son rôle), et l'esprit de finesse, qui est celui de l'art et de la vie.*

Pascal et la religion. — Pascal n'oubliera pas cette distinction lorsqu'il écrira les *Pensées*. Il a toujours été profondément religieux. Quand on parle de sa première et de sa seconde conversion, on veut dire simplement qu'avant elles Pascal partageait son esprit entre la religion et la science ou le monde. Après elles, malgré un attachement persistant pour les sciences, il se donne tout entier à la piété. Or la piété de Pascal, c'est le Jansénisme ; il croit qu'on ne peut être sauvé sans la grâce divine et que Dieu la donne à peu d'élus ; *il faut donc vivre en se donnant tout à Dieu, en s'imposant les plus durs renoncements.*

Les Jésuites n'acceptaient pas cette doctrine qui risquait d'épouvanter tous ceux qui n'étaient pas capables de sainteté. Ils attaquèrent vigoureusement les Jansénistes. Pascal les défendit dans ses *Lettres d'un provincial*. En se servant d'un certain nombre d'ouvrages de théologiens jésuites, il essaya de prouver que, par crainte d'une morale trop sévère, les Jésuites défendaient une morale relâchée ; qu'ils permettaient par exemple de mentir si l'on a soin de faire une restriction mentale. Il a été assurément de bonne foi. Il a dénoncé des tendances qui, chez certains théologiens espagnols, pouvaient être mal interprétées. Mais *il a sans doute mal compris leurs intentions.*

Il renonça d'ailleurs assez vite à la polémique pour s'enfermer dans les pratiques pieuses et la méditation. Il songeait

depuis longtemps à une apologie de la religion chrétienne. Il la croyait nécessaire. Mais il se rendait compte qu'*on ne pouvait pas démontrer la religion par la seule raison des philosophes*. La raison se révolte, par exemple, contre cette dureté du Jansénisme qui damne Socrate et Platon, et peut-être Arnauld ou Pascal. Il faudra donc pour établir la vérité du christianisme user de toutes sortes de preuves ; les unes seront des preuves de raisonnement : elles relèveront de l'esprit de géométrie ; les autres toucheront le cœur : nous en sentirons la vérité sans pouvoir la prouver, elles feront appel à l'esprit de finesse. *La démonstration à laquelle songe Pascal sera ainsi tour à tour celle d'un savant, d'un historien, d'un théologien, d'un poète, d'un mystique*. Il faut parier, dit par exemple Pascal : ou bien la religion est fausse et les chrétiens ne perdent que quelques années de mauvais plaisirs ; ou bien elle est vraie et, en la pratiquant, nous gagnons une éternité de bonheur ; en ne la pratiquant pas, nous sommes damnés éternellement : c'est l'argument du pari, et c'est un argument de raison. L'homme est grand, car il est capable de contempler l'infini, de comprendre que cet infini existe ; il est misérable, puisqu'il ne comprend pas cet infini et qu'il est le jouet de mille passions. Pour expliquer cette contradiction, on ne peut avoir recours qu'au dogme du péché originel ; l'homme a été formé à l'image de Dieu, de là sa puissance ; il est misérable parce qu'il expie le péché d'Adam : c'est un argument d'imagination, de psychologie, de théologie.

L'art de Pascal. — Nous ignorons quelle puissance de logique aurait conduit cette apologie ; les *Pensées* ne sont que des fragments épars. Mais elles suffisent à montrer l'art qui l'aurait animée. L'art de Pascal reflète exactement son tempérament. *C'est un raisonnement méthodique emporté par toutes les fièvres du sentiment*. Pascal écrit dans un style qui est à la fois ordonné et ardent, calculé et jaillissant.

Les *Provinciales* ont vraiment servi de modèle à la prose classique. Balzac avait appris à ses lecteurs comment on balance une période et comment on rythme une phrase. Mais son éloquence était vide. Dès qu'on voulait exprimer des idées, on écrivait, plus ou moins, comme Arnauld, avec justesse, mais en phrases lentes, lourdes, sans art. La prose des *Provinciales* ne fait rien, en apparence, pour l'art ; elle ne cherche qu'à traduire l'idée ; mais cette idée est mise en pleine lumière ;

elle est entraînée dans un mouvement pressant, elle est vivante.

Les *Pensées* ont les mêmes mérites de logique ardente ; et elles sont le seul ouvrage du XVII^e siècle où il y ait, dans la prose, tout ce que la poésie peut y mettre d'élans, d'images soudaines, de passion contenue, de frémissement intérieur. Le morcellement de ces fragments y ajoute une sorte de mystère traversé de lumières (B. II, p. 23).

VI. — LE THÉÂTRE AVANT CORNEILLE

Le théâtre avant Corneille. Les principaux représentants de ce théâtre sont : HARDY (vers 1570 — 1632), qui compose plus de sept cents pièces : trente-trois sont publiées de 1624 à 1628 ; — MAIRET, dont la *Sophonisbe* (1634) est la première tragédie régulière. — ROTROU (1609-1650) est contemporain de Corneille, mais n'est, par sa technique et son talent, qu'un précurseur.

Avant Corneille, la tragédie du XVII^e siècle se rattache à la tragédie de la Renaissance. Elle est toujours le spectacle de grandes misères humaines racontées et déplorées sur la scène. Ces sujets sont brouillés par les aventures les plus romanesques. *Pourtant Hardy est bien, dans certaines de ses pièces, un précurseur du théâtre classique.* Il est celui qui a fait de la tragédie non plus un tableau d'angoisses ou de désespoir, mais la lutte des âmes contre leur destin ; il a mis par là-même dans la pièce une action ; on va de la menace d'une catastrophe à la résistance de la victime, puis au dénouement. Ainsi sa tragédie de *Didon* nous montre la lutte de Didon amoureuse pour retenir Énée à Carthage.

D'autre part, avant Corneille, la tragédie et la comédie ne sont pas seules à se partager le théâtre. *On joue, de préférence, des tragi-comédies.* Le genre est venu d'Italie au xvi^e siècle (c'est une tragédie qui finit bien, dont le sujet, au lieu d'être emprunté à l'histoire, est romanesque et qui peut comprendre jusqu'à huit journées de cinq actes). *On joue des pastorales dramatiques* imitées de la pièce de l'Espagnol Montemayor : la *Diana enamorada*, de l'*Aminte* du Tasse, ou inspirées de l'*Astrée* ; *on représente enfin des farces.* Dans l'œuvre de Rotrou, quand il n'imité pas Corneille, on trouve surtout des comédies et tragi-comédies souvent romanesques et superficielles, mais où le sentiment délicat de l'amour, de la nature, de la mélancolie, met une poésie séduisante.

La règle des trois unités, qui exige que le problème posé soit unique (unité d'action), que l'action se passe en vingt-quatre heures (unité de temps) et en un même lieu (unité de lieu), avait été discutée en Italie, Angleterre, Espagne, dès la fin du xvi^e siècle et le début du xvii^e. Réalisée par Mairet dans sa *Sophonisbe*, elle est surtout défendue en France par Chapelain (Lettre sur l'art dramatique, 1630) et par d'Aubignac (Pratique du théâtre, 1657). Corneille se résigne à l'accepter plutôt qu'il ne travaille à l'imposer.

VII. — CORNEILLE

Corneille (1606-1684) naquit à Rouen. Il fut d'abord avocat, puis avocat général à Rouen, charge qu'il garda jusqu'en 1650. Il fait jouer la comédie de *Mélite* (1629), d'autres comédies, une tragédie, *Médée* (1635). Puis il fait représenter les tragédies suivantes :

Le Cid (1636), imité d'un drame de l'Espagnol Guilhem de Castro (1621).

ANALYSE. — *Rodrigue, fiancé à Chimène, tue, pour venger un affront fait à son père, le père de Chimène. A son tour Chimène, par devoir filial, demande au roi de condamner Rodrigue à mort. Mais Rodrigue sauve le royaume d'une attaque soudaine des Maures, et désarme don Sanche qui l'avait provoqué en duel pour venger Chimène. Rodrigue partira combattre les Maures et peut-être un jour épousera-t-il Chimène.*

Le succès éclatant de la pièce fut âprement discuté par des rivaux de Corneille. Richelieu pria l'Académie de juger la pièce. Elle publia les *Sentiments de l'Académie sur « le Cid »* qui ne satisfirent personne.

Horace (1640). Corneille s'y est efforcé d'écrire une pièce obéissant clairement aux unités de temps et de lieu. Elle est tirée d'un passage de Tite-Live.

ANALYSE. — *Pour terminer la guerre que se font Albe et Rome, les deux peuples ont décidé de s'en remettre à un combat qui opposera trois Romains à trois Albains. Parmi les trois Horaces, choisis par les Romains, l'un est marié à la sœur de l'un des Curiaces, choisis par les Albains, et l'un de ceux-là est fiancé à une sœur d'Horace, Camille. Les trois Curiaces sont tués ; Horace survit. Camille maudit son frère et Rome ; Horace exaspéré la tue. Mais le père le fait acquitter devant le tribunal du roi.*

Cinna (1640). Le sujet est tiré d'un passage du *De Clementia* de Sénèque :

ANALYSE. — *Émilie, fille d'un Romain tué dans les proscriptions par ordre d'Auguste, a été recueillie et élevée par le même Auguste. Mais elle a juré de se venger. Son fiancé Cinna, qui est pourtant le pro-*

tégé d'Auguste, organise une conspiration. Un des conspirateurs, Maxime, amoureux d'Émilie et jaloux de Cinna, dénonce la conspiration. Auguste, après une lutte intérieure, pardonne.

Polyeucte martyr (1641). Le sujet est tiré d'un écrivain latin du XVI^e siècle, Surius.

ANALYSE. — *Polyeucte*, marié à *Pauline*, fille du gouverneur romain d'Arménie, *Félix*, vient de se convertir au christianisme. *Pauline* avait aimé autrefois un jeune Romain sans fortune, *Sévère*, dont son père l'avait séparée. Elle le croit mort. Mais il est le favori de l'empereur ; il survient. *Pauline* lui déclare qu'elle est mariée, qu'elle ne le reverra plus. Cependant *Polyeucte* vient de renverser les statues des dieux. Il est arrêté. Malgré les supplications de *Pauline*, il refuse de renoncer au christianisme. Il va périr : *Pauline* demande à *Sévère* d'intervenir. Mais *Félix*, croyant que cette intervention n'est qu'une ruse de *Sévère* pour le perdre, fait exécuter *Polyeucte*. A la nouvelle de sa mort, *Pauline* et *Félix* lui-même se convertissent.

La Mort de Pompée (1642). La comédie du *Menteur* (1642). *Rodogune* (1644). La comédie-héroïque *Don Sanche d'Aragon* (1650). *Nicomède* (1651) [la pièce met en scène la résistance victorieuse aux intrigues des Romains de l'un des fils du roi de Bithynie], etc...

L'échec de *Pertharite* (1652) décourage Corneille. Il revient au théâtre avec la tragédie d'*Œdipe* (1659), qui réussit, bien qu'elle soit très faible. Les tragédies qui suivirent (jusqu'à *Suréna*, 1674) sont médiocres et échouèrent plus ou moins.

Corneille publia en 1660 des *Examens* de ses pièces et trois *Discours* sur les règles de la tragédie.

Il ne fut jamais riche et connut peut-être la gêne ; ses pièces lui rapportèrent fort peu d'argent. Mais les anecdotes qui témoignent de cette gêne sont suspectes.

Lire : G. LANSON, *Corneille* (1898).

La formation intellectuelle de Corneille. — Corneille a été un laborieux élève d'un collège de Jésuites, un bon et honnête bourgeois et un avocat. Il ne semble pas avoir connu cette bohème de lettres, qui fut celle de Hardy ou de Molière, ni cette fièvre de vie mondaine et passionnée que subit certainement Racine. Il a appris méthodiquement l'art d'ordonner un discours et de choisir des arguments ; il l'a appliqué dans son métier d'avocat. C'est cette éducation et cette vie qui expliquent pour une part ce qu'il y a d'honnête, de robuste dans son théâtre, et ce goût d'éloquence, de discussion oratoire qui s'étale dans ses chefs-d'œuvre et surtout dans ses mauvaises pièces.

Dès ses débuts littéraires il fut pourtant aussi un bel esprit ; il fréquenta des salons où l'on était volontiers précieux. Enfin

la société à laquelle il se trouve mêlé est celle de la Fronde, qui n'a aucune idée de la discipline politique, qui ne rêve qu'intrigues, grands desseins (c'est-à-dire grands complots) poursuivis tour à tour par ruses ou coups de force. *Ainsi le romanesque, l'aventure, les complications d'intrigue, d'une part ; des subtilités et du jargon précieux dans l'analyse et l'expression des sentiments, d'autre part, se glisseront dans les œuvres de Corneille, surtout avant le Cid et après Polyeucte.*

« Le Cid » et la tragédie cornélienne. — Les premières œuvres de Corneille sont des pièces romanesques ou un prétexte (comme dans la tragédie de *Médée*) à belle éloquence. Mais *le Cid* fonde vraiment la tragédie cornélienne et la tragédie française.

Il y reste des éléments romanesques (deux duels, une bataille de nuit). L'amour jeune, ardent, douloureux, y tient une place, d'ailleurs exquise, qu'il perdra ensuite chez Corneille. Mais ce n'est pas là ce qui fait la pièce. Corneille a compris que la véritable tragédie devait se passer dans l'âme des personnages ; l'émotion tragique naît de la lutte qui se livre chez Rodrigue et Chimène entre leur amour et leur devoir ; *le drame se transporte des événements dans la conscience*, et c'est le choix de la conscience, non le hasard ou la contrainte qui décident des événements et du dénouement.

Entre la passion et le devoir, Rodrigue et Chimène choisissent sans hésiter le devoir (B. I, p. 28). C'est le caractère de tous les héros cornéliens (B. I, p. 33). *Ou plutôt ils veulent n'agir que selon leur volonté* (cette volonté est parfois une simple ambition ou même la volonté d'un crime, comme chez la Cléopâtre de *Rodogune*). *Cette conception du héros n'est d'ailleurs pas particulière à Corneille.* C'est celle que l'on admire surtout dans la société qu'il fréquente. L'Astrée du roman de d'Urfé est, dans une certaine mesure, une héroïne cornélienne. Descartes concevra le caractère du « généreux » qui arrive à dominer toutes ses passions (*Traité des passions*, 1649).

Seuls ces héros énergiques sont dignes d'amour ; car on ne peut aimer que ce qu'on estime et l'estime va non à des âmes tendres et faibles, mais à ceux qui sont maîtres d'eux-mêmes ; *l'amour est une forme de l'admiration.* C'est ce qui explique que, si l'amour tient une place essentielle dans *le Cid*, Corneille le laisse à la seconde place dans ses autres tragédies. L'objet de la tragédie ne peut pas être la peinture de l'amour, mais l'exposé des actes qui, en justifiant l'admiration, entraînent l'amour.



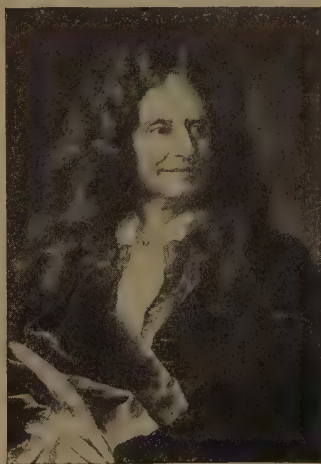
BLAISE PASCAL.
Dessin exécuté par Domat.



RENÉ DESCARTES.
Portrait par Franz Hals.
Musée du Louvre. — CL. BRAUN.



PIERRE CORNEILLE.
Gravure de Michel Lasne (1641).



NICOLAS BOILEAU.
Portrait par H. Rigaud.
Musée de Versailles. — CL. BRAUN.

Enfin, il ne peut pas y avoir de volonté forte sans une certaine clairvoyance. *La tragédie ne mettra pas en scène des volontés aveugles, mais des volontés réfléchies.* Le héros de Corneille ressemble encore à celui de Descartes en ce sens qu'il a des idées claires et distinctes. Attila est le fléau de Dieu, mais (dans la tragédie d'*Attila*) il se rend compte nettement de son rôle de fléau.

Défauts de cette conception. — La volonté ainsi conçue ne peut pas changer. Elle s'est résolue une fois pour toutes ; elle voit l'obstacle, l'affronte ; et la tragédie devrait être terminée par l'échec ou le succès. Pour qu'elle puisse durer cinq actes, il faut que de nouveaux obstacles surgissent. Ainsi *l'action chez Corneille tend à se compliquer* ; dans les mauvaises tragédies, elle devient parfois inextricable (*Héraclius* par exemple).

Le héros sera d'autant plus digne d'admiration qu'il triomphera de périls plus extraordinaires par une énergie plus surhumaine. *Ainsi Corneille en arrive à croire que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable* (à condition que l'histoire ou la légende nous le fassent connaître) et que ses personnages doivent être hors de l'ordre commun. Les situations héroïques dégénèrent donc en situations monstrueuses et les volontés énergiques en volontés brutales et grandiloquentes. Le héros tragique finit par être une Cléopâtre ou un Attila.

Enfin, *l'amour relégué au second plan, comme un simple accessoire, devient froid et conventionnel* ; dans un sujet comme celui d'*Œdipe* ou d'*Attila*, les amours de Thésée ou d'*Attila* ne sont qu'absurdes ou ridicules.

Les chefs-d'œuvre : le génie cornélien. — Ces défauts, Corneille les a voulus ; il en a fait la théorie dans ses *Examens* et ses *Discours*. Ils s'exagèrent dans ses mauvaises pièces et surtout à partir d'*Œdipe*. Son théâtre s'éloigne de plus en plus de la nature, de la simplicité des classiques au moment où l'école classique triomphe. Mais le génie de Corneille a été plus fort que ses théories.

Il a su peindre des âmes où l'héroïsme n'est plus seulement une énergie imperturbable, mais où il se mêle de souffrance, de trouble, où il est humain. Le vieil Horace, Curiace, ont les angoisses d'un père, d'un fiancé ; Camille sombre, par la douleur, dans la haine de sa patrie ; Polyeucte, même quand il est emporté par l'exaltation du martyr, se sent « tué » par les supplications de Pauline, etc...

C'est cette vérité humaine qui fait le pathétique cornélien. Il ne naît pas seulement comme dans certaines tragédies grecques, de la grandeur des catastrophes et du spectacle de l'atroce misère des hommes ; il n'est pas non plus un sermon stoïcien proclamant que le sage est au-dessus de la souffrance et de la douleur. C'est un arrachement cruel et héroïque où la décision généreuse élève l'homme au-dessus de lui-même.

Enfin c'est un effort toujours lucide. *Dans les meilleures pièces cornéliennes, le héros sait les difficultés de la lutte et conçoit les raisons de son effort.* Il n'est pas seulement entraîné par un instinct généreux, par le *besoin* d'être grand. Il connaît les conditions et le prix de cette grandeur. C'est par là surtout que le héros cornélien est classique. Cette clarté se manifeste dans le style. *La rhétorique cornélienne met, dans ces grands débats de la volonté, la puissance de la logique.* Le vers cornélien, le vers sentence fixe la pensée de l'auditeur comme le héros cornélien détermine sa volonté.

TROISIÈME PARTIE

L'ÉPOQUE CLASSIQUE

I. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX

L'ordre. — *L'époque classique est d'abord une époque de soumission hiérarchique.* En politique, après les luttes de la Fronde, le pouvoir royal s'établit avec une puissance souveraine. Le roi est le maître, par droit divin ; il peut disposer, théoriquement du moins, de ses sujets et de leurs biens à son gré ; le sentiment de la patrie se confond avec l'amour du prince, l'obéissance à ses volontés.

Dans la religion, les luttes successives contre les doctrines protestante, puis janséniste fortifient l'autorité des évêques et du pape. La défense même de ce qu'on appelle les libertés de l'Eglise gallicane s'affaiblit de plus en plus. Dans tous les cas, Jésuites ou Jansénistes s'entendent pour croire que la religion

a le droit et le devoir de s'imposer et de châtier. Les libertins, qu'on punit de mort à l'occasion, se cachent, s'exilent, se taisent ou ne parlent plus qu'avec une extrême prudence ; leur nombre diminue certainement à partir de 1660.

Dans la vie sociale, la vie de cour et la vie de salon triomphent ; tout y est réglé par l'étiquette et les « bienséances » ; c'est-à-dire que chacun doit obéir à des règles fixes, minutieuses, qu'il est interdit ou qu'il est ridicule de changer ou d'ignorer ; il faut autant que possible ressembler aux autres.

Dans la vie littéraire, il faut également suivre les règles. *La première règle est que l'art n'est pas une fantaisie, un divertissement ;* il ne se justifie que s'il est un enseignement, s'il est au service de la morale. *La deuxième règle est qu'il y a des règles ;* on discute sur ces règles, mais on ne doute pas qu'elles existent et que l'art sera bien près d'être parfait le jour où on les aura formulées parfaitement.

L'ordre raisonnable. — Cette soumission n'est pas aveugle. On n'accepte pas l'autorité seulement parce qu'elle est l'autorité, par résignation ou indifférence. On croit qu'elle est raisonnable. *En l'acceptant, on croit se plier « à l'empire de la raison ».*

Le droit divin des rois est démontré par Bossuet et par bien d'autres. *En religion,* nos grands écrivains classiques n'accepteront pas ou ne loueront pas la révocation de l'Édit de Nantes simplement par piété ou par fanatisme ; il leur paraîtra raisonnable de combattre par tous les moyens ce qui empêche un royaume d'arriver à une unité religieuse parfaite. Les luttes entre les Jésuites et les Jansénistes, si violentes, ne sont pas la lutte de théologiens entêtés ou de mystiques hallucinés ; c'est la lutte entre deux façons minutieusement raisonnées de comprendre la religion et la vie.

Dans la vie sociale, si on ne fait pas la théorie de l'étiquette, on fait celle de la politesse. Il y a, entre 1650 et 1700, une bonne douzaine de traités en forme sur la civilité, les bienséances, l'« honnête homme ». *En littérature,* les règles s'appuient, en apparence, sur l'autorité d'Aristote, de Quintilien, de Longin. Mais, en réalité, on n'accepte cette autorité qu'après s'être assuré qu'elle est d'accord avec la raison. *Il y a un immense effort pour mettre partout un ordre aussi raisonnable qu'est l'ordre des mathématiques, pour organiser une sorte de géométrie sociale et esthétique.*

Ce que cette conception de la vie et de l'art élimine. — En acceptant sans réserve l'ordre politique et religieux tels qu'ils existent, *elle exclut et même elle condamne toute discussion politique, sociale et religieuse*. Il n'y a pas, de 1660 à 1690, dix ouvrages où l'on suggère que l'organisation politique française ne soit pas la meilleure ou que tout dans la religion catholique ne soit pas inébranlable ; ces ouvrages paraissent à l'étranger ; ils n'ont pas d'influence ou ils en ont peu.

Dans la vie sociale, elle exclut toute fantaisie et toute indépendance. Pendant plus d'un siècle, tous les étrangers qui viendront en France s'étonneront de voir que *la grande règle des Français est de se conformer à l'usage*. Quand La Bruyère cherchera des originaux pour les peindre, il trouvera des distraits et des collectionneurs, des tics et des manies et non pas ces caractères libres et puissants qui se créent une vie et une pensée à leur guise.

Dans la littérature et dans l'art, elle exclut toute idée d'écrire, de peindre, de sculpter, en étant soi-même, rien que soi-même. *La littérature ne peut être ni un libre jeu de l'esprit, ni une interprétation personnelle de la vie* ; du moins la personnalité de l'écrivain doit d'abord se couler dans les règles, comme des eaux vagabondes dans un canal. *Ainsi se trouvent exclus : le lyrisme*, qui ne peut être que la libre confidence du génie ; *le réalisme*, qui est la peinture d'une réalité non ordonnée ni choisie ; *le sentiment vrai de l'histoire*, qui est le sentiment de ce qu'il y a d'instable, de momentané, dans les sociétés et dans un grand nombre de règles humaines ; *le sentiment profond de la nature*, qui est l'amour d'une nature affranchie des contraintes de l'homme.

Ce que cette conception favorise. — Mais cette conception favorise merveilleusement *le goût de la psychologie et de l'analyse*. Comme on n'a pas à discuter sur les principes des sociétés, de la morale, de la pensée, il reste du moins à connaître leurs éléments. On donne à la raison toute son acuité pour découvrir ces éléments complexes du cœur humain, des caractères. Ainsi, presque toute la littérature devient une littérature d'analyse — analyse dramatique des passions chez Racine ou Molière, analyse morale chez La Rochefoucauld et La Bruyère, analyse religieuse chez Bossuet, romanesque chez M^{me} de La Fayette, etc.

Comme on est persuadé que le caractère de la raison est

d'être universel, on veut découvrir par elle des vérités de psychologie et de morale qui ne soient pas seulement vraies pour des Français du XVII^e siècle, mais qui soient des vérités de tous les temps et de tous les pays ; *la raison universelle s'efforce de peindre l'homme universel.*

Cette conception est étroite par tout ce qu'elle exclut. *On en arrive donc, pour trouver du nouveau, à raffiner.* La préciosité, ridicule ou non, n'est pas la seule tendance de ce raffinement. La recherche de tout ce qui est rare et délicat, soit dans la pensée, soit dans l'expression, est commune à toute l'école classique. Elle ne dégénère chez les grands maîtres que par exception ; elle est déjà plus artificielle chez un La Rochefoucauld ; elle n'est souvent qu'un ridicule chez un Quinault, un Benserade.

Instabilité de cette conception. — N'oublions pas d'ailleurs que cette conception n'a jamais été celle de tout le monde. Nous avons montré (1^{re} partie) qu'on était resté souvent brutal, fantaisiste, hostile aux règles. Par surcroît, même entre 1670 et 1690, l'autorité et la raison ne gouvernent pas seules. En religion, surtout par l'influence de saint François de Sales (1568-1622 ; *Introduction à la vie dévote*, 1608), des écoles mystiques se développent et conquièrent des âmes innombrables ; elles mettent la piété dans l'abandon aveugle à Dieu, dans l'effusion du cœur. En politique la misère du peuple, les ravages des guerres, les injustices sociales font douter, dès 1680, sinon du roi, du moins de son gouvernement.

II. — LA DOCTRINE LITTÉRAIRE DES ÉCRIVAINS CLASSIQUES

Ses origines et son succès. — Cette doctrine, souvent nouvelle dans ses détails, continue pourtant une tradition ; depuis la Renaissance, en passant par Malherbe, on est persuadé que les chefs-d'œuvre obéissent à des règles et qu'il suffit de retrouver et de suivre ces règles pour bien écrire. *Elle est même, en un certain sens, une tradition scolaire.* Tous nos écrivains classiques ont appris dans les collèges à écrire des discours latins selon les règles de la rhétorique ; toute l'instruction tend à apprendre le bon usage des règles de l'éloquence.

Jusqu'à la fin du siècle, cette doctrine reste d'ailleurs une

polémique. *Jamais elle n'a été acceptée sans conteste.* Boileau, Racine, Molière, La Bruyère, Bossuet même ont des ennemis nombreux et acharnés. Ces ennemis ne sont pas seulement des pamphlétaires envieux et obscurs. Ils sont soutenus par des gens de cour, par des salons. Ce qu'on appelle des cabales (cabale de l'*École des femmes*, d'*Andromaque*, de *Phèdre*, contre le discours de La Bruyère à l'Académie française, etc.) est en réalité la protestation d'une opinion puissante. C'est au XVIII^e siècle seulement que la doctrine classique est acceptée par presque tous et qu'elle entre dans l'enseignement.

Principes de cette doctrine. — Les classiques parlent beaucoup de la raison et de la nature ; mots assez obscurs en eux-mêmes et qui ont été allégués par bien des écoles. Disons plus simplement que pour eux l'art est :

Une « imitation » ou une « peinture », c'est-à-dire qu'il représente ce qui existe dans la nature et non pas ce que peuvent forger la fantaisie, l'imagination (il rejette ainsi le burlesque, le précieux, etc...) — une imitation de ce qui est naturel dans la nature, en excluant ce qui est monstrueux, exceptionnel ; et parmi ces formes naturelles il recherche les plus naturelles, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus stable dans la vie, qui est évidemment bien changeante et bien diverse ; cette stabilité, on ne la trouve guère dans les coutumes de chaque peuple et de chaque siècle, car tout cela change indéfiniment ; elle n'existe que dans la vie intérieure des âmes : l'amour, la jalousie, l'avarice sont éternels. Ainsi l'on étudiera les passions permanentes, la vie intérieure et non la vie extérieure, on s'éloignera de la littérature réaliste qui prétend nous donner l'image de la vie d'une société, d'un milieu, à une époque déterminée.

Comment s'assurer que certaines passions, certaines tendances de l'âme sont éternelles ? En lisant les anciens. Puisque la Didon de Virgile ou l'Andromaque d'Homère ont aimé ainsi que l'on aime en 1660, nous avons la preuve que le cœur des amoureuses n'a pas changé. En réalité, les classiques veulent imiter les anciens, parce qu'ils ont passé leur temps à les imiter dans les collèges et parce qu'ils les admirent par goût instinctif ; mais c'est ainsi qu'ils justifient raisonnablement leur imitation.

Ils veulent en effet soumettre toute la littérature à la raison. Sans doute la passion furieuse de Phèdre, l'avarice d'Harpagon sont le contraire de la raison. Mais Scarron serait incapable d'expliquer raisonnablement pourquoi il fait parler Jupiter

comme un palefrenier, ou La Calprenède pourquoi il donne à Pharamond le langage des précieux. Racine ou Molière au contraire peuvent montrer qu'ils sont raisonnables en peignant les égarements de Phèdre ou les laderies d'Harpagon comme Euripide ou Plaute avaient peint leur Phèdre ou leur Euclion.

Ces principes excluent tout ce que l'esprit classique en général exclut lui-même : *le lyrisme*, le droit de l'auteur à se raconter lui-même — *le sentiment de la nature extérieure* — même la vie extérieure, *tout ce qui parle directement aux sens* ; le décor au théâtre, la vérité du costume, la peinture de la vie pratique.

Défauts de cette conception. — La doctrine littéraire classique est donc celle qui impose un choix raisonné. *Le danger était que ce choix ne devînt de plus en plus étroit.* Et c'est ce qui est arrivé dès le XVII^e siècle. Les règles qui faisaient d'un sujet un sujet littéraire et du style un style littéraire sont devenues de plus en plus méticuleuses. Le bon goût est alors le goût de l'honnête homme, et l'honnête homme un homme instruit dans un code compliqué de règles subtiles. C'est ainsi que le goût classique au XVII^e siècle rejette toutes les œuvres des poètes de la Renaissance, la plus grande partie de l'œuvre de Rabelais, toute une partie des comédies de Molière, trop grossières ; il préfère à l'éloquence des sermons de Bossuet, trop simple, celle de Bourdaloue, Fléchier, Massillon ; on admire souvent, plutôt que Malherbe même, les poésies de Racan, Voiture ou même Benserade, etc...

III. — LES ÉCRIVAINS PROPREMENT CLASSIQUES. BOILEAU. RACINE. BOSSUET

Cette doctrine classique n'a été en réalité strictement appliquée par aucun de nos grands écrivains. Leur génie, comme il était inévitable, déborde constamment les règles. Certains pourtant reflètent plus exactement la doctrine.

BOILEAU

Boileau (1636-1711), fils d'un greffier au Parlement de Paris, fut reçu avocat, mais ne plaïda pas. Il eut, à la mort de son père, une certaine fortune et suivit son goût pour la littérature. Son frère Gilles (qui était académicien) le mit en relations avec des gens de lettres. Il fréquenta les salons littéraires, se lia avec La Fontaine,

Molière, Racine. Il lut d'abord ses premières satires dans les salons, puis en publia six en 1666 ; neuf (dont les six premières) en 1667-1668 ; les *Épîtres* I-V furent publiées de 1669 à 1674 ; l'*Art poétique* parut en 1674 ; le *Lutrin*, en 1673 et 1683 ; puis parurent successivement les *Épîtres* VI-XII et les *Satires* X-XV.

Les *Satires* comprennent des satires pittoresques : les Embarras de Paris, le Repas ridicule ; des satires sur des sujets de morale : sur la Noblesse (*Boileau y montre hardiment qu'il n'y a aucun mérite à être noble*) ; sur les Folies humaines, sur les Femmes, etc... ; des satires littéraires (satire II à Molière sur la rime ; VII sur le genre satirique ; IX, à son Esprit, où Boileau défend son droit d'attaquer les mauvais écrivains). — Les *Épîtres*, moins intéressantes, traitent généralement de sujets moraux (contre les procès — sur la mauvaise honte — sur la connaissance de soi-même, etc...) ou chantent les louanges du roi (sur le passage du Rhin). La plus intéressante est l'*épître VII à Racine* (sur l'utilité des ennemis) où il fait un éloge ému de Molière. — L'*Art poétique* comprend quatre chants : chant I, principes généraux (un poète doit avoir du génie naturel ; il faut éviter l'emphase et le burlesque, suivre la raison, etc...) ; chant II, préceptes des petits genres (églogue, élégie, ode, sonnet, etc...) ; — chant III, préceptes des grands genres : tragédie, épopée — il attaque le merveilleux chrétien — comédie) ; chant IV, conseils de morale littéraire et de morale (la poésie ne souffre pas la médiocrité— ; il faut aimer la vertu, etc...).

Boileau avait été nommé historiographe du roi, en 1677.

Lire : G. LANSON, *Boileau* (1892).

La formation intellectuelle. — Boileau est élevé dans un milieu de bourgeoisie aisée où l'on aime la discussion et la plaisanterie. Il entre dans un milieu de gens de lettres et de mondains où les polémiques sont ardentes, où la satire des gens et des idées est le plaisir le plus savoureux. Par inclination personnelle et par l'influence du milieu, Boileau est ainsi poussé vers la satire. Il a de l'esprit ; on l'applaudit ; il persévère. *Sa doctrine littéraire n'est guère, au début, que le sens très vif des ridicules.*

Le réalisme de Boileau. — Il saisit d'ailleurs les ridicules des mœurs comme ceux de l'esprit. Il se divertit à peindre l'ordonnance grotesque d'un festin, le spectacle bruyant et pittoresque des rues de Paris (B. I, p. 62). *Tout autant qu'un écrivain classique, il est un écrivain réaliste, qui peint non la nature éternelle des choses, mais les gestes divertissants de ses contemporains ; le Lutrin, la Satire X sur les femmes témoigneront, jusqu'à la fin de sa vie, de cette verve littéraire.*

La polémique de Boileau. — Les *Satires* littéraires ne développent la doctrine classique que parce qu'elles ridiculisent les défauts combattus par cette doctrine ou plutôt, et d'une façon plus vivante, les écrivains qui ont ces défauts : des précieux, comme Quinault ; des poètes tour à tour précieux ou burlesques, comme Saint-Amant, Colletet ; ceux qui ont du talent, comme Théophile ou ceux qui n'en ont pas du tout, comme Pradon ; ceux qui sont obscurs, comme Titreville, ou illustres, comme Chapelain. Les *Épîtres*, assez médiocres quand elles développent des idées morales, prennent toute leur valeur quand elles reprennent la polémique littéraire (*Épître VII à Racine*) [B. I, p. 64]. *L'Art poétique enfin, tout en étant une théorie de la poésie, est encore une œuvre de combat.* L'excellence des règles se prouve par les mérites de Malherbe, de Molière, de Racine, et par les sottises de ceux qui les ont ignorées ou méprisées : Scudéry, Brébeuf et les autres. Boileau a mené toute cette bataille avec quelque injustice parfois et quelques erreurs (il est trop indulgent pour Voiture ou Racan, trop sévère pour Ronsard, Saint-Amant, Quinault et quelques autres), mais avec un bon sens robuste, une verve pittoresque et un style qui, s'il manque de souplesse et de grâce, a la vigueur, la netteté et même l'esprit qui conviennent à la polémique.

La doctrine de Boileau. — Peu à peu, tout en menant le bon combat, Boileau a pris plus clairement conscience de sa doctrine. C'est la sienne, et c'est aussi celle de ses amis, La Fontaine, Racine, Molière. Il est fort malaisé de décider si c'est Boileau qui a dirigé plus ou moins La Fontaine, Racine, Molière, ou si ce sont Racine et les autres qui ont formé Boileau. Il est probable qu'ils ont marché côte à côte sur une même route et conversé le long du chemin. Il est assuré, en tout cas, que *Boileau n'a pas été le législateur du Parnasse de l'école classique. Il en a été seulement le porte-parole.* Il n'est devenu le Boileau scolaire, cher aux professeurs, qu'au XVIII^e et au XIX^e siècle.

Il a pourtant son originalité. *Il n'invente ni les principes généraux* (nature, raison, imitation des anciens, nécessité de ne jamais séparer l'art et la morale), *ni les règles détaillées des genres.* Toutes les lois qu'il impose à la tragédie, à la comédie, au poème épique, etc..., ont été discutées avant lui, et le seront après lui. Il sera contredit sur certains points (par exemple sur l'interdiction de mettre à la scène ou en poème épique des sujets religieux). *D'autres théoriciens passeront pour plus savants que lui.*

Des ouvrages du P. Rapin et du P. Le Bossu (1674, 1675) sur la Poétique et le poème épique seront aussi célèbres que son *Art poétique*. Mais il a eu le mérite et presque le génie de dégager de théories pédantes, minutieuses et souvent absurdes toutes les idées de bon sens qui sont la force éternelle du classicisme. Il a donné les formules simples, judicieuses, pittoresques parfois, qui font souvent plus pour le succès des idées que le sens qu'elles contiennent (B. I, p. 66). Il a été ainsi comme la conscience du classicisme.

Ces idées sont celles que nous avons exposées dans notre chapitre sur la doctrine littéraire classique : imitation de la nature humaine, d'une nature où la raison fait son choix en ne gardant, pour les exprimer, que les formes les plus générales de la pensée et des passions ; consultation des Anciens qui nous font justement connaître ce qui ne change pas dans le cœur de l'homme, etc. Ajoutons-y deux idées particulièrement chères à Boileau : le métier d'écrivain est un métier difficile ; un chef-d'œuvre ne s'écrit que par un effort assidu — c'est un métier vain ou dangereux s'il n'est pas soutenu par une haute conscience morale.

Les limites de cette doctrine. — Boileau a évidemment donné aux règles une importance excessive. Il enferme l'homme de lettres dans un idéal de « bienséances » qui n'est qu'une convention ; ses démonstrations (dans les *Réflexions sur Longin*) de la « noblesse » d'Homère ne sont que des puérilités. Sa raison n'est pas la haute raison du génie ; elle se confond trop avec un prosaïque bon sens. Sa sensibilité était évidemment compassée et froide ; il n'a rien compris à la poésie lyrique qui ne vit que d'élans et d'émotion.

Ainsi sa doctrine, reprise et commentée par cent pédagogues du XVIII^e siècle, contribuera à faire de la poésie classique une poésie pseudo-classique, c'est-à-dire la négation de la poésie. Mais l'excuse de Boileau est qu'il se trompait avec tout son siècle. L'art d'écrire et même l'art d'être poète tendaient, pour tout le monde, à se confondre avec l'art de raisonner juste. La doctrine de Boileau (comme toute doctrine) n'avait de valeur que lorsqu'elle était interprétée, et dans une certaine mesure dépassée, par des hommes de génie.

RACINE

Jean Racine naît à La Ferté-Milon en 1639. Il fait ses études au collège de Beauvais, puis dans l'une des « petites écoles » de Port-

Royal. Il y reçut une instruction assez différente de celle des collègues ; il y apprit notamment le grec. Puis, après avoir fait sa philosophie au collège d'Harcourt, il se mêla au monde littéraire et mena une vie sans doute assez dissipée. Une retraite chez un oncle, vicaire à Uzès, en Languedoc, que sa famille lui imposa, ne le corrigea guère. De retour à Paris, il est tout occupé de plaisirs et de belles-lettres ; il se lie avec Boileau, La Fontaine, Molière (avec qui il se brouille en 1665). Il se brouilla également et violemment avec ses maîtres de Port-Royal qui dénonçaient l'immoralité du théâtre.

Il fait jouer en 1664 la *Thébaïde* (inspirée de Stace) ; *Alexandre* (1665), où il essaie de mettre à la fois la grandeur d'âme cornélienne et la galanterie de Quinault ; *Andromaque* (1667). Le sujet est tiré de l'*Énéide* et de l'*Andromaque* d'Euripide.

Andromaque.

ANALYSE. — *Andromaque*, veuve d'Hector, est emmenée en captivité, après la chute de Troie, par Pyrrhus. Pyrrhus, bien qu'il soit fiancé à une princesse grecque, Hermione, aime Andromaque et veut l'épouser. Mais elle désire rester fidèle au souvenir d'Hector. Oreste, ambassadeur des Grecs, vient réclamer Astyanax, fils d'Andromaque, pour le faire périr. Pyrrhus menace Andromaque de livrer son fils si elle ne consent pas à l'épouser. Hésitations douloureuses d'Andromaque. Fureurs d'Hermione qui, elle, aime Pyrrhus et n'accepte pas d'être dédaignée pour une captive. Au moment où Pyrrhus va épouser Andromaque résignée à sauver son fils, mais décidée à se tuer après le mariage, Hermione pousse Oreste (qui l'aime) à tuer Pyrrhus.

La pièce eut un grand succès, mais fut âprement discutée par Corneille et les partisans de Corneille (Quinault, Pradon, Chapelain, M^{me} de Sévigné, etc...). Pour prouver qu'il était capable d'écrire une pièce qui ne fût pas une tragédie d'amour, Racine compose *Britannicus*.

Britannicus (1669). Le sujet est tiré de Tacite.

ANALYSE. — Agrippine, à la mort de Claude, a fait nommer empereur son fils Néron, au détriment du fils de Claude, Britannicus. En réalité, c'est elle qui règne sous le nom de Néron. Mais Néron commence à s'émanciper. C'est ainsi qu'il a fait enlever, pour raison politique, Junie, fiancée de Britannicus. Brusquement, tandis qu'on emmène Junie, il en tombe amoureux. Cédant aux conseils de l'affranchi Narcisse, sourd aux conseils de Pyrrhus et aux menaces d'Agrippine, il fait empoisonner Britannicus.

La pièce réussit, mais fut encore discutée par les partisans de Corneille.

Bérénice (1670) est tirée d'une indication de Suétone.

ANALYSE. — Titus, qui aime Bérénice, doit renoncer à l'épouser parce qu'elle est reine, étrangère, qu'il vient d'être nommé empereur

et que les Romains ne veulent ni d'une reine, ni d'une étrangère. Après une lutte généreuse et désolée, Titus et Bérénice se séparent.

C'est à propos de cette pièce que Racine a exprimé, dans sa *Préface*, sa conception de la tragédie « chargée de peu de matière ».

Bajazet (1672). La pièce est construite sur une anecdote racontée par l'ambassadeur de France à Constantinople.

ANALYSE. — *Roxane*, femme du sultan *Amurat*, qui est parti en expédition, a reçu l'ordre de faire périr *Bajazet*, frère du sultan. Elle l'aime et lui propose de l'épouser en renversant *Amurat*. Mais *Bajazet* aime *Atalide*. Il essaie donc de se dérober aux propositions de *Roxane*. *Roxane* découvre l'amour de *Bajazet* et d'*Atalide* et fait tuer *Bajazet*. *Roxane* et *Atalide* se tuent.

Mithridate (1673). Le sujet est emprunté à *Plutarque*, *Dion Cassius*, *Appien*.

Mithridate, roi de Pont, déjà âgé, aime une jeune princesse *Monime*. Celle-ci est aimée, silencieusement, des deux fils de *Mithridate*, *Xipharès* et *Pharnace* ; elle aime *Xipharès*. *Pharnace* dénonce les deux jeunes gens. *Mithridate*, par une ruse, fait avouer à *Monime* qu'elle est éprise de *Xipharès*. A ce moment, les Romains attaquent la ville. *Mithridate*, vainqueur, est blessé mortellement ; en mourant, il unit *Xipharès* et *Monime*.

Iphigénie en Aulide (1674). La pièce est imitée d'Euripide.

ANALYSE. — Les Grecs, coalisés contre Troie, sont retenus en *Aulide* parce que les vents ne soufflent pas ; c'est le signe de la colère des Dieux. Pour les apaiser, il faut sacrifier la fille d'*Agamemnon*, *Iphigénie*. Mandée par son père, elle arrive avec sa mère *Clytemnestre*, qui découvre la vérité et se révolte. *Iphigénie* est défendue en même temps par son fiancé *Achille*. Elle se résigne pourtant et marche à la mort. Mais une captive d'*Achille*, *Ériphile*, qui aime *Achille*, se tue de désespoir devant l'autel. C'est la victime désirée par les dieux.

Phèdre (1677). Le sujet est emprunté à l'*Hippolyte* d'Euripide.

ANALYSE. — *Phèdre*, femme de *Thésée*, croit que *Thésée* est mort. Elle aime désespérément le fils que *Thésée* a eu d'un premier mariage, *Hippolyte*. Elle se laisse aller à lui avouer sa passion. C'est alors que *Thésée* revient. Égarée par la crainte et la jalousie (elle a appris qu'*Hippolyte* aime *Aricie*), elle laisse sa nourrice accuser *Hippolyte* d'avoir voulu la séduire. *Thésée* appelle sur son fils la colère de *Neptune*, qui le fait périr. *Phèdre* se tue en avouant son crime.

Une cabale dirigée par la duchesse de Nevers fit jouer une *Phèdre* composée par *Pradon* ; la cabale loua toutes les places pour les deux pièces pendant six représentations, et fit le vide au théâtre de Racine. Mais, à la septième représentation, la *Phèdre* de Racine réussit.

Cette cabale ne fut qu'une des causes de la crise intérieure à la

suite de laquelle Racine renonça au théâtre. Il était las d'une vie fiévreuse et passionnée qui le mêlait à un monde si corrompu qu'il faillit être impliqué dans l'affaire des poisons. Il prenait très au sérieux sa charge nouvelle d'historiographe du roi (1677). Il se donna donc tout entier aux soins de sa piété, de sa famille et de sa fortune (il était riche). Il eut de son mariage (1677) sept enfants. Quatre de ses filles entrèrent au couvent.

M^{me} de Maintenon lui demanda, pour distraire les pensionnaires de sa maison d'éducation de Saint-Cyr, la pièce d'*Esther*.

Esther (1689). Le sujet est tiré de la Bible.

ANALYSE. — *Assuérus, roi de Perse, a épousé, sans savoir qui elle est, la nièce du juif Mardochée, Esther. Esther lui avoue sa naissance, pour sauver les Juifs dont l'impie Aman avait obtenu l'extermination. Aman est mis à mort, les Juifs sont sauvés.*

La pièce comporte des chœurs. Les représentations de Saint-Cyr eurent un vif succès. Sur une nouvelle demande de M^{me} de Maintenon, Racine composa *Athalie*.

Athalie (1691).

ANALYSE. — *Athalie, reine impie de Juda, a fait massacrer tous ses enfants et petits-enfants. Pourtant, le grand prêtre Joad a sauvé secrètement l'un d'eux. Il veut renverser Athalie et le faire couronner. Poussée par un songe, Athalie vient réclamer cet enfant inconnu qu'elle a aperçu. Mais elle tombe dans un piège tendu par Joad. Elle est tuée et le jeune Joas couronné.*

Athalie, au contraire d'*Esther*, ne fut jouée que dans une stricte intimité.

Racine mourut en 1699.

Lire : J. LEMAÎTRE, *Jean Racine* (1908) ; — G. MICHAUT, *la Bérénice de Racine* (1907).

Racine et la société du XVII^e siècle. — On a longtemps méconnu l'art de Racine. On a vu en lui l'auteur d'élégies dramatiques pathétiques et harmonieuses. Taine a insisté d'autre part sur cette idée que le théâtre de Racine est l'image de la société de cour et de la société mondaine au XVII^e siècle. L'idée était déjà dans J.-J. Rousseau. Les passions les plus violentes, disait-il, y obéissent aux scrupules de bienséances qui sont de règle dans un salon.

Cette conception n'est pas entièrement fausse. Racine voulait plaire ; il était avide de succès. Et pour réussir il suivit les goûts de ses contemporains. Il commença par imiter Corneille dans sa *Thébaïde*. Puis il imita Quinault. QUINAULT (1635-1688) écrivait, avant 1667, des tragédies ou tragi-comédies fort

goûtées ; *il a eu sur Racine une influence certaine* ; il a posé des problèmes psychologiques qui rappellent ceux de Racine et où c'est la passion qui entraîne l'action, et non pas la volonté comme chez Corneille. *Il a*, moins heureusement, *enseigné à Racine la galanterie*, l'art de mettre une finesse spirituelle et des élégances de style dans les propos d'amour même héroïques et tragiques. Cette galanterie s'étale dans *Alexandre* ; elle se glisse dans les propos du Pyrrhus d'*Andromaque* ou dans les discours de certains amoureux médiocres, l'Hippolyte de *Phèdre*, Bajazet, le Xipharès de *Mithridate*.

D'autre part, Racine, pas plus que Corneille, n'a eu notre sens moderne de l'histoire. Il fait, comme tous les dramaturges ses contemporains, grand usage de l'histoire. Mais il conçoit évidemment la cour d'Agamemnon, ou celle de Pyrrhus, ou celle du despote oriental Mithridate comme la cour de Louis XIV. Oreste, Hippolyte, Bajazet sont des princes ; Iphigénie, Aricie, Monime, des princesses qui ont reçu l'éducation des princes et princesses du XVII^e siècle (B. I, p. 72). Enfin parmi les grands seigneurs et les grandes dames qui vivent vers 1670, s'il est vrai qu'on se bat, qu'on s'injurie, et parfois qu'on s'empoisonne, en public on se conduit en « honnêtes gens ». Les personnages de Racine sont toujours un peu « en public ».

L'originalité dramatique de Racine. — Ce caractère du théâtre de Racine, s'il surprend parfois les étrangers, nous apparaît comme une des lois naturelles de son génie.

Racine, en apparence, ne crée pas son système dramatique ; il le reçoit. C'est la règle des trois unités. Mais tandis que Corneille est contraint par la règle, Racine seul, parmi tous ses contemporains, en tire la conséquence vivante. L'action unique doit se dérouler en un seul lieu et en vingt-quatre heures ; *il faut donc, comme il l'expose lui-même dans sa Préface de Bérénice, qu'elle soit « simple »*. Pour que la situation se dénoue en quelques heures, *il faut, en outre, qu'au moment où le rideau se lève la catastrophe soit imminente.* Mais elle ne peut être imminente que si elle ne dépend plus que des résolutions des personnages. Car les événements, le plus souvent, nous échappent ; s'ils se produisent trop tôt, la pièce sera brusquement finie ; s'ils tardent, ils peuvent tarder indéfiniment. Au contraire, une volonté qui hésite, se débat, succombe, peut se laisser entraîner rapidement et graduellement par la force de la passion.

C'est-à-dire que la *tragédie de Racine devient une tragédie toute psychologique et toute intérieure*. Très peu d'événements lui suffisent, ou même un seul événement. Titus apprend qu'il est nommé empereur ; un empereur romain ne peut épouser une reine étrangère. Il faut donc qu'il renonce soit à l'empire, soit à Bérénice qu'il aime. Toute la tragédie sera faite avec les hésitations, les souffrances, le renoncement de Titus et Bérénice. *Cette conception subordonne l'action aux caractères*. Tandis que Corneille est obligé d'inventer, de multiplier arbitrairement les obstacles devant ses personnages pour que leur énergie en triomphe, chez Racine les obstacles sont dans l'âme même ; ils sont les tentations de la passion ; ils naissent nécessairement du caractère même de cette passion. Dans la tragédie d'*Andromaque*, tout dépend de la jalousie de Pyrrhus, de celle d'Hermione, de l'hésitation d'Andromaque entre l'amour de son fils et le souvenir de son époux.

Le naturel et la vie chez Racine. — Cette conception dramatique explique la sobriété et la simplicité tragique de Racine, l'aisance et la rapidité de l'action. Mais elle n'explique pas la force et la profondeur de son théâtre. Son véritable génie est ailleurs : il a su peindre des âmes vivantes.

Nous ignorons où il avait puisé cette expérience de la vie. Nous ne savons rien des exaltations ou des déchirements de son cœur. Nous connaissons même assez mal les milieux qu'il a fréquentés. Nous savons seulement qu'il avait une sensibilité aiguë et frémissante, qu'il était prompt à la colère, prompt aux retours et repentirs, et toujours si prêt à souffrir qu'il accueillera comme un asile le renoncement de sa vie conjugale près d'une femme vertueuse et bornée. Quoi qu'il en soit, *il a compris, comme Molière, les deux caractères qui font les passions vraiment dramatiques.*

Elles sont d'abord ou elles tendent à être irrésistibles. Phèdre est « malgré soi », comme le dit Boileau, perfide, incestueuse. Hermione, Roxane, Ériphile, Athalie vont aussi invinciblement vers le crime (B. I, p. 70). Peut-être, comme Racine le prétendra dans la Préface de *Phèdre*, y a-t-il là une morale janséniste, le sentiment que la nature humaine est, sans le secours de la grâce, vouée invinciblement au péché. Dans tous les cas, c'est cette puissance cruelle de la passion qui en fait l'horreur tragique. *En outre elle est, chez Racine, une force complexe et en partie inconsciente d'elle-même. Ce n'est jamais une définition*

simple de moraliste. Dans les âmes, des sentiments troubles se mêlent et c'est leur conflit, leurs impulsions obscures qui font le mouvement, la péripétie tragique. Hermione ne sait plus si elle aime ou si elle hait ; Mithridate, s'il est roi ou amoureux jaloux ; Agamemnon, s'il est père ou roi des rois ; Phèdre, si elle est résignée ou révoltée ; Athalie, si elle redoute le petit Joas ou s'il lui plaît.

C'est de tout cela qu'est fait le naturel de Racine, et ce naturel est souvent brutal, amer, farouche. Le doux et le tendre Racine est celui qui nous a fait des crises de la vie intérieure les peintures les plus vigoureuses et les plus sombres (B. I, p. 70).

L'art de Racine. — Mais cette brutalité du théâtre de Racine est plus ou moins masquée par son art ; art qui est, dans ses éléments, celui de son temps. *Il est toujours soigneusement ordonné.* Les explosions même d'une passion presque démente, comme celles de Roxane ou de Phèdre, sont, quand on y regarde de près, composées comme un discours de Corneille. On y suit nettement la progression régulière et les revirements ménagés des sentiments. *Le style est, pour le vocabulaire, celui de la poésie noble du XVII^e siècle.* Racine, sauf de rares exceptions, évite les mots qui ne sont pas du bel usage poétique. Les images ne sortent guère du cercle des métaphores permises. La versification même, malgré de très rares hardiesses dont il n'est pas sûr que Racine ait vu toute la valeur, obéit aux règles de Boileau et de Malherbe (B. I, p. 74).

Cependant il a su mettre dans tout cet ordre et cette bien-séance classiques une admirable poésie. Tout est composé chez lui, mais d'une *composition* souple, cachée, qui donne de la clarté sans déformer la spontanéité de la passion. Les éléments du style sont pauvres. Pourtant il a si bien donné *aux mots* toute leur force, qu'ils prennent de l'éclat et de la profondeur. *Les images* sont discrètes, mais elles sont si justes qu'elles ouvrent soudain tout un horizon d'âme ou même de paysage (B. I, p. 83). *La césure* principale de ses vers est à l'hémistiche ; mais les coupes secondaires sont si variées, si bien distribuées que ces vers ont un rythme souple qui suit toutes les nuances du sentiment.

Racine est presque un exemple unique dans l'histoire de notre littérature, et des littératures. Nul n'a enfermé dans des règles plus étroites une vie plus intense et un art plus expressif.

BOSSUET

Bossuet est né à Dijon en 1627. Il acheva ses études à Paris et fut nommé, en 1652, archidiacre dans le diocèse de Metz. De 1659 à 1669, il prêche à Paris. En 1669, il est évêque de Condom, mais n'y réside pas ; il est d'ailleurs choisi comme précepteur du dauphin en 1670. Pour l'éducation du dauphin, il compose divers ouvrages, dont le *Discours sur l'histoire universelle*, publié en 1681.

Bossuet s'efforce d'y montrer comment, dans l'histoire des peuples, tout est préparé d'abord en vue de la naissance de Jésus-Christ, puis, après cette naissance, comment tout est à nouveau conduit par la Providence pour la diffusion et le triomphe de l'Évangile (que favorise la domination universelle des Romains).

Évêque de Meaux en 1681, Bossuet administre avec zèle son diocèse et s'engage dans d'ardentes polémiques. Contre les protestants, il défend l'orthodoxie catholique. Son ouvrage le plus important est l'*Histoire des variations des Églises protestantes* (1688), où il montre que seul le catholicisme possède la vérité, parce que seul il a enseigné constamment les mêmes dogmes ; il défendit cet ouvrage contre le célèbre ministre protestant Jurieu. Contre l'autorité du pape, il essaya de revendiquer les libertés de l'Église gallicane qui donnaient au clergé de France une indépendance relative ; la querelle fut vive, surtout de 1681 à 1692, et Bossuet y fut d'ailleurs vaincu. Contre l'oratorien Richard Simon qui examinait l'Ancien Testament en historien, il défendit la tradition théologique ; la polémique dura jusqu'à la mort de Bossuet (1704). Il combattit enfin âprement le quiétisme. (Voir page 119.)

Comme orateur, Bossuet a prononcé de très nombreux sermons (*Sur l'honneur du monde*, 1660 ; — *Sur l'impénitence finale*, 1662 ; — *Sur la mort*, 1662, etc...). Ils ne furent publiés en partie qu'en 1772, sur des manuscrits très remaniés et dont aucun n'était prêt pour l'impression.

ANALYSE DU SERMON SUR LA MORT. — Voyez dans la mort, « dans le tombeau de Lazare » ce que c'est que l'humanité. 1^{er} point. La mort nous prouve notre misère. Nos grandeurs ne sont que néant. Nous ne vivons qu'un instant au regard de l'éternité. 2^e point. Mais la puissance de l'esprit humain est merveilleuse ; c'est qu'il nous vient de Dieu ; attachons-nous donc à cet esprit, à cette âme. Le contraste entre le néant du corps et la grandeur de l'âme s'explique par le péché de l'homme. Mais Dieu est miséricordieux et la mort peut nous ouvrir le ciel.

Bossuet a composé en outre douze oraisons funèbres (dont deux perdues). Les principales sont celles d'*Henriette de France*, reine d'Angleterre (1669) ; d'*Henriette d'Angleterre*, duchesse d'Orléans (1670) ; de *Marie-Thérèse d'Autriche*, reine de France (1683) ; d'*Anne de Gonzague*, princesse palatine (1685) ; du *Prince de Condé* (1687).

Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre.

ANALYSE. — Texte : Vanitas vanitatum et omnia vanitas. *Tout est vain dans l'homme si l'on considère ce qu'il donne au monde ; tout au contraire est précieux si l'on considère ce qu'il doit à Dieu.* 1^{re} partie : grandeurs mondaines d'Henriette d'Angleterre ; ses qualités d'esprit et de cœur ; mais sa mort soudaine. 2^e partie : ses qualités chrétiennes, courage et confiance au moment de la mort ; avantages chrétiens de cette mort. Pêroraison : leçon que cette mort nous donne.

Lire : G. LANSON, Bossuet (1890) ; — A. RÉBELLIAU, Bossuet (1900) ; — F. BRUNETIÈRE, Bossuet (1914).

Les débuts de Bossuet. — Il cède parfois dans ses premiers sermons à ce bel esprit qui gâtait tous les prédicateurs de son temps. L'éloquence religieuse s'était mise, en effet, à l'école des Balzac, des Voiture et même, bien souvent, des précieux et des burlesques. Les prédicateurs populaires, pour frapper leurs auditeurs, parlaient en images brutales ou joviales ; les prédicateurs mondains rivalisaient d'emphase, de bel esprit ou même de galanterie ; un sermon n'était, pour eux, qu'un exercice ingénieux de style.

Bossuet réagit, parce que, très vite, il ne fut plus qu'une âme énergique et droite de prêtre. Comme il le dit dès le *Panégyrique de saint Paul*, en 1659, il ne songea plus qu'au service de Dieu.

Bossuet, directeur d'âmes. — Le devoir d'un prêtre est d'abord d'enseigner non pas une morale, mais les vérités de la religion ; la morale n'est qu'une application de ces vérités. Or les vérités du christianisme se trouvent dans les Livres saints et dans les ouvrages des Pères de l'Église. C'est là que Bossuet va chercher son enseignement. Il ne discute pas. Il lit et il accepte. Saint Paul, saint Jérôme, saint Augustin ont été consacrés par l'autorité séculaire de l'Église. Ils nous donnent, ainsi que l'Évangile, la vérité. L'orateur sacré n'a plus qu'à mettre en lumière cette vérité. Ainsi tous les sermons, toutes les oraisons funèbres sont appuyés non pas sur des analyses de moraliste ou des raisonnements de philosophe, mais sur des textes, sur des vérités non pas simplement humaines, mais catholiques.

Pas plus qu'on ne discute ces vérités, on ne doit discuter sur leurs conséquences et sur les règles de vie qu'elles imposent. Bossuet est un adversaire résolu des Jansénistes, mais il ne s'est jamais intéressé aux subtilités des cas de conscience que les Jansénistes ont dénoncées. Ce qu'il enseigne, ce n'est pas une

religion à l'usage des âmes compliquées ou scrupuleuses, ou de celles qui essaient d'accorder la vie du monde et la vie religieuse ; c'est une religion claire, nette, autoritaire, pratique si l'on veut, parce qu'elle ordonne des choses simples et les ordonne sans ambiguïté. *Pas d'argumentation d'école, ni de théologie, pas d'élégances mondaines ; un appel direct, impérieux aux âmes pour fortifier les bons et sauver les méchants.*

Cette simplicité et cette vigueur ont été, si l'on se place à un point de vue laïque, un peu étroites et obstinées. Pour Bossuet, la religion tout entière est l'obéissance à la parole de Dieu. Le sens de cette parole est déterminé par l'autorité religieuse. Tout ce qui menace cette autorité, tout ce qui, en compliquant la vie et la pensée, risque d'obscurcir la conscience simple des devoirs dictés par l'Église, est coupable. Il faut contre ceux qui discutent, divisent, détournent, sévir impitoyablement. La révocation de l'Édit de Nantes par Louis XIV lui semble bonne et nécessaire. Richard Simon est coupable parce qu'il invite chacun à réfléchir par lui-même sur l'histoire de l'Ancien Testament. Fénelon est coupable parce qu'il met l'essentiel de la religion dans l'extase mystique, non dans la pratique des commandements. *Bossuet est l'ennemi du divertissement, de la curiosité, de la liberté politique, de la liberté de la science.*

La raison de Bossuet. — Bossuet est pourtant autre chose qu'un dogmatique. Pour obtenir la soumission pieuse de ses auditeurs ou de ses lecteurs, il veut convaincre leur raison. Vers la fin de sa vie, il se défiera fort du cartésianisme, qui donne à la raison des droits dangereux. Mais il est pourtant cartésien et classique, parce qu'il veut prouver par des idées lucides. S'il demande une soumission sans réserve, c'est parce qu'elle est justifiée selon lui par le bon sens, par cette raison de tout le monde qui est la raison cartésienne.

Il s'efforce donc constamment de donner des preuves qui soient, comme le veut Descartes, claires et distinctes. Il se défie de tout ce qui est mysticisme, élan irraisonné, conviction immédiate du cœur. Sa politique et sa religion sont justifiées par l'examen de l'histoire du monde, par ce *Discours sur l'histoire universelle* où il montre comment la Providence a conduit insensiblement les événements pour le triomphe de l'Église. Quand il écrit son *Histoire des variations des Églises protestantes*, il sait qu'il a

affaire à des adversaires méthodiques ; il s'informe donc des faits et des textes avec la plus grande précision, et c'est par une histoire très exacte qu'il veut prouver les discordes et les contradictions de ces Églises. Quand il prononce ses oraisons funèbres, il en fait autre chose que des discours d'apparat : ce sont des leçons morales qui enseignent le néant des grandeurs humaines. Mais pour que la leçon porte, il faut que l'oraison, dans une certaine mesure, soit sincère. Il ne faut pas que Bossuet taise, devant ceux qui les connaissent, les erreurs des morts. Il avouera donc les égarements d'Anne de Gonzague et les fautes de Condé. *La raison, comme sa conscience, lui impose la sincérité.*

La sensibilité de Bossuet. — Mais il n'aurait pas été un grand orateur s'il n'avait eu que des convictions profondes et une raison solide. Dès le début de sa carrière (*Panégérique de saint Paul*), il affirmait que l'art est inutile pour enseigner la parole de Dieu ; vers la fin de sa vie, il le répétera plus énergiquement encore. Mais le dédain de l'art ne ferme pas le cœur aux grandes émotions humaines. *Bossuet a montré constamment dans son œuvre qu'il laissait parler son cœur.* Il était attaché profondément à Henriette d'Angleterre et c'est sa douleur qu'il exprime en racontant, dans l'Oraison funèbre, sa mort soudaine (B. II, p. 54). Il était attaché surtout à toute cette humanité qu'il voulait arracher au vice et à l'impénitence ; *il y a dans son œuvre une grande pitié pour la misère morale de l'homme*, pour la menace des châtimens de l'éternité. Les sermons de Meaux ne sont presque plus de l'éloquence : c'est le conseil et comme le geste d'un père qui veut aider les plus humbles de ses enfants.

Il s'est représenté cette misère et les grandeurs de la religion avec une puissante imagination. *Il y a de la poésie, du lyrisme dans ses Oraisons, ses Sermons, ses Élévations à Dieu sur les mystères ou ses Méditations sur l'Évangile.* Il ne raisonne pas seulement sur les vicissitudes de la fortune, sur les vanités du monde, sur la justice de Dieu, sur les délices de la piété ; il fait même plus que s'en émouvoir ; il les voit. Ainsi le sermon ou l'oraison funèbre deviennent constamment des tableaux ou des drames ; le génie de Bossuet passe le goût des classiques pour les abstractions ; la morale et la piété deviennent vivantes et concrètes.

L'art de Bossuet. — Même, tout en dédaignant l'art d'écrire, *il en a connu toutes les ressources.* Il en use peut-être trop savam-

ment, pour notre goût moderne, dans les *Oraisons*. Il semble que la majesté de ses périodes et de certaines de ses descriptions soit un peu solennelle et froide (B. II, p. 52). Son excuse est qu'il les prononçait dans le cadre d'une cérémonie où l'on prodiguait toutes les pompes. Cette rhétorique ne s'y trahit d'ailleurs que par occasions. Dans les *Sermons*, Bossuet passe sans effort de la plus haute éloquence à la plus simple ; le style n'est que le mouvement naturel de sa pensée et de sa sensibilité. (Il ne les apprenait pas d'ailleurs, et ce que nous lisons n'est qu'une préparation qui soutenait l'improvisation.) Dans les ouvrages de polémique, le style est vigoureux, pressant, direct ; dans les ouvrages de piété, il se fleurit d'images et coule en effusions. Il est toujours ordonné d'ailleurs et clair, et soumis aux deux maîtres de Bossuet : la parole de l'Église, la raison.

IV. — LA LITTÉRATURE D'ANALYSE MORALE : LA ROCHE-FOUCAULD ; M^{me} DE LA FAYETTE — LES LETTRES DE M^{me} DE SÉVIGNÉ — LES MÉMOIRES

LA ROCHEFOUCAULD

La Rochefoucauld (1613-1680) prit une part très active à la Fronde. Il ne retira des batailles qu'une blessure grave, et de ses intrigues que des déceptions. Il se résigna à vivre dans la retraite, loin de la cour, en cultivant l'amitié de M^{me} de Sablé et de M^{me} de La Fayette. Il publia, en 1662, ses *Mémoires*, et, en 1665, des *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*.

Le goût des maximes et des portraits dans les salons. — Les maximes sont l'œuvre de La Rochefoucauld. *Mais il a eu constamment des collaborateurs, et surtout des collaboratrices.* La grande occupation des salons, et surtout du salon de la marquise de Sablé, où La Rochefoucauld était assidu, c'était d'analyser les sentiments. Pendant la Fronde, on s'était contenté de les éprouver avec violence. Quand il fut interdit d'agir, on voulut dissenter. On satisfaisait ainsi le goût de l'examen de conscience, développé par la religion, et le goût du raisonnement, né de la philosophie cartésienne et du génie de cette génération. *On publie ainsi de nombreux Portraits* (portraits tout moraux où la personne physique n'avait guère de part) et *d'aussi nombreuses Réflexions ou Maximes*. Celles de La Rochefoucauld ont été discutées et revisées chez M^{me} de Sablé.

La doctrine de La Rochefoucauld. — La doctrine générale, bien qu'elle ne fût pas tout à fait neuve, lui appartient. Il avait souffert de la vie. Il avait traversé une société, celle de la Fronde, où l'on pratiquait le machiavélisme ; tout était bon, y compris l'hypocrisie, pour réussir. La Rochefoucauld a donc voulu voir partout, ou presque partout (car il ne parle pas des sentiments de famille), une hypocrisie inconsciente. On aime ses amis, on aime d'amour parce qu'on a de la joie à aimer ; on est généreux parce qu'on souffre de voir souffrir ; ainsi « toutes les vertus se perdent dans l'intérêt comme les fleuves dans la mer ».

On pourrait s'étonner de voir cette doctrine accueillie dans une société où les femmes ont été souvent tendres et généreuses. *Mais elle était confirmée par la religion.* Les Jansénistes répétaient avec âpreté cette vérité chrétienne que tout en nous était corrompu et qu'on ne pouvait être vertueux sans la grâce divine. Surtout la littérature, dans ces salons, était fort différente de la vie ; on y goûtait « le rare », le paradoxe. La doctrine de La Rochefoucauld ne tirait pas plus à conséquence que les romans où, pour être aimé, il fallait vaincre les géants, pourfendre les dragons et vivre au fond des déserts.

M^{me} DE LA FAYETTE

Les mondains du XVII^e siècle ont lu avec passion des romans, aujourd'hui illisibles, dont les plus célèbres furent ceux de Gomberville (*Polexandre*, 1629), de M^{lle} DE SCUDÉRY (*Artamène ou le Grand Cyrus*, 1649-1653, en dix volumes) et de LA CALPRENÈDE (*Cléopâtre*, 1647, en douze volumes). Ils y goûtaient d'abord de merveilleuses complications d'aventures qui donnaient satisfaction à leur goût du romanesque. Ils y trouvaient également la « métaphysique d'amour » qui était à la mode dans les salons, le portrait de l'amoureux parfait qui, prolongeant la tradition de l'amour courtois, se soumet humblement aux volontés de celle qu'il aime et brave, pour la conquérir, tous les périls ; la « délicatesse » enfin qui analyse les nuances subtiles du sentiment. Les romans de M^{lle} de Scudéry gardent un intérêt historique, puisque, dans un décor et sous des costumes soi-disant antiques, elle peint les goûts et souvent les personnes de la société contemporaine.

M^{me} DE LA FAYETTE (1634-1693), aidée sans doute par La Rochefoucauld, sut dégager de ce fatras le roman moderne. Elle consacra le goût des « nouvelles », c'est-à-dire des romans courts. Surtout par son roman de *la Princesse de Clèves* (1678), elle donna un modèle du roman simple et du roman psychologique.

ANALYSE. — *M^{lle} de Chartres a épousé, sans l'aimer vraiment, le prince de Clèves. Mais elle s'éprend brusquement d'amour pour le duc de Nemours. Comme elle est honnête, elle se décide à avouer cet amour à son mari, pour qu'il l'aide à s'en défendre. Désespéré, le prince de Clèves meurt bientôt de cet aveu et la princesse se retire dans un couvent.*

Lire : D'HAUSSONVILLE, *M^{me} de La Fayette* (1891).

M^{me} de La Fayette garde sans doute certaines habitudes des romanciers contemporains. *La Princesse de Clèves* est encore un roman « historique », une histoire de la cour de Henri II, comme la *Clélie* de *M^{lle} de Scudéry* était une histoire romaine. C'est l'étude d'un cas exceptionnel et qui suppose bien quelque « métaphysique ». *M^{me} de Clèves*, pour se défendre de l'amour invincible qu'elle éprouve pour M. de Nemours, avoue son amour à son mari ; la défense est quelque peu hasardée. *Mais c'est pourtant, pour la première fois, un roman où il n'y a que de la vérité. Action simple, sans événements, qu'une rencontre, un coup de foudre et ses conséquences. Comme dans les tragédies de Racine, les événements sont dans les âmes, dans les âmes tourmentées et honnêtes de M. de Nemours et de la princesse, dans l'âme désespérée du prince de Clèves. Tout est banal et convenu dans le décor ; les portraits physiques des personnages sont vagues. Mais le portrait des âmes est fait avec une précision élégante et un naturel exquis. Et le pathétique naît, avec une forte simplicité, non des effets du style, mais du tragique des situations.*

M^{me} DE SÉVIGNÉ

Née en 1626, *M^{lle} de Rabutin-Chantal* épousa le marquis de Sévigné, d'humeur inconstante et querelleuse, qui la ruina, en partie ; il fut tué en duel en 1651. Dès lors, *M^{me} de Sévigné* vécut pour ses enfants (un fils, officier, qui était fort dépensier ; une fille, mariée au marquis de Grignan, qui fut, à partir de 1669, lieutenant général [gouverneur] de Provence), et pour les plaisirs intelligents des salons où l'on savait causer et raisonner avec esprit. Elle aimait pourtant aussi la vie aux champs, chez son oncle, à Livry, et dans sa propriété des Rochers, en Bretagne. Elle mourut en 1696. Ses lettres ont été publiées au XVIII^e siècle.

Lire : G. BOISSIER, *M^{me} de Sévigné* (1887).

Le goût de l'observation et de l'analyse. — *M^{me} de Sévigné* est d'abord, comme *M^{me} de Sablé* ou *M^{me} de La Fayette*, une

femme raisonnable. Elle n'a pas de passions vives et cruelles. *Elle est tout à fait instruite* ; c'est presque une femme savante de Molière. Elle est élève de Chapelain et de Ménage ; elle sait le latin, lit Quintilien et Tacite ; elle applique cette raison et cette instruction à raisonner de sujets graves et de morale ; elle se passionne pour Nicole, Pascal, saint Augustin. Et elle juge les hommes et les événements avec une sûre clairvoyance.

L'imagination de M^{me} de Sévigné. — Mais M^{me} de Sévigné a aussi une très vive imagination, plus vive même, peut-être, que les tendresses de son cœur. Elle aime ardemment sa fille, la sèche et raisonneuse M^{me} de Grignan, avec des impatiences et des désolations. Mais elle se pique un peu au jeu de son amour ; elle voit sa fille, et elle s'entraîne à la voir, parce que tout se peint dans son esprit avec une merveilleuse vivacité et qu'elle s'enchanté elle-même du spectacle qu'elle se donne. C'est ainsi que *sa correspondance est devenue le miroir le plus fidèle et le plus divertissant de cette société du XVII^e siècle* : intrigues et cérémonies de cour, comédies et tragédies (B. II, p. 48), procès de Fouquet, mort de Turenne, mort de Louvois, l'affaire des Poisons, querelles d'auteurs et engouements de la mode, Racine, le café, le chocolat. *Il y a même la nature*, celle de Livry et des Rochers (B. II, p. 50) qu'elle n'aime pas d'un amour romantique mêlé de rêves et d'élans, mais qu'elle voit, comme le reste, avec le charme de ses lignes paisibles et la lumière qui s'y joue.

L'art de M^{me} de Sévigné. — C'est, comme sa raison, un art très lucide et très adroit. Ses lettres ne sont pas des effusions jetées en hâte sur le papier. Elle les travaille ; elle les remanie souvent ; elle sait qu'on les lira dans le cercle des Grignan — comme nous lisons aujourd'hui nos revues (B. II, p. 47). *Mais ce ne sont pas pourtant des dissertations* à la Balzac ou des pointes soigneusement limées à la Voiture. C'est sa pensée, son imagination, son cœur, parés seulement pour le monde, et non pas en négligé.

LES MÉMOIRES

Outre de nombreuses correspondances [dont les plus intéressantes sont celles des grands écrivains, de Bussy-Rabutin (1618-1693), de M^{me} de Maintenon, de Guy Patin (1602-1672) etc...], le XVII^e siècle

nous a laissé un assez grand nombre de Mémoires : ceux de La Rochefoucauld, de M^{lle} de Montpensier, de Bussy-Rabutin, les *Historiettes* de Tallemant des Réaux (1619-1692). Les plus vivants sont ceux du cardinal DE RETZ. Le cardinal de Retz (1614-1679) vécut pour conspirer. D'abord triomphant pendant la Fronde, il fut, en fin de compte, emprisonné, s'évada, vécut à l'étranger pendant huit ans et, sur promesse d'être sage, rentra en France pour y rédiger ses *Mémoires*. Il y mit sa morale, qui est que le succès, en politique, justifie tout. Mais il y mit aussi ses merveilleuses qualités d'observateur, habile à démêler les âmes derrière les visages ; il a su peindre d'ailleurs cette époque pittoresque dans un style vigoureux et coloré.

V. — FUSION DE LA LITTÉRATURE INDÉPENDANTE ET DE LA LITTÉRATURE CLASSIQUE

LA FONTAINE. — MOLIÈRE. — LES SUCCESSEURS DE MOLIÈRE

Deux écrivains surtout, tout en se rattachant à l'école classique, ont suivi librement des chemins où ils ont côtoyé dans leur morale, et parfois dans leur art, les écrivains de la littérature indépendante.

LA FONTAINE

La Fontaine naît à Château-Thierry en 1621. Il succéda à son père comme maître des eaux et forêts. Il se maria, eut un fils ; mais le ménage marcha fort mal, sans doute par la faute de La Fontaine, qui délaissa bientôt (1659) et sa femme et Château-Thierry. Quand il eut épuisé sa fortune, il eut recours à de riches protecteurs : le surintendant Fouquet d'abord, jusqu'en 1661 ; M^{me} de La Sablière, quand il eut résigné sa charge de maître des eaux et forêts (1672) ; puis M. d'Hervart. Il publia des *Contes* élégants, spirituels, mais licencieux (1665, 1671, 1675), puis des *Fables* (livres I-VI, 1668 — livres VII et VIII, 1678 — livres IX-XI, 1679 — livre XII, 1694). Il a écrit en outre des pièces de théâtre qui sont médiocres, des poésies diverses dont l'*Élégie aux nymphes de Vaux*, où il défend courageusement Fouquet après sa disgrâce (1661), un *Discours à Mme de La Sablière* (1684), une *Épître à Mor Huet* (1687), où il prend parti, dans la Querelle des anciens et des modernes, pour les anciens, etc... Avant de mourir (1695), il s'était réconcilié avec la religion.

Lire : TAINE, *La Fontaine et ses fables* (1853) ; — G. MICHAUT, *La Fontaine* (1914).

Le caractère de *La Fontaine*. — *La Fontaine* est bien un classique. Mais s'il l'est par le goût, il ne l'a pas été par le caractère. *Il n'a aucun souci de la règle, de la religion, de la morale même ou de la dignité*. Rien ne compte pour lui que sa fantaisie et son plaisir, le jeu, l'amour, les livres, la musique, les « délices chimériques » (ajoutons ses amis, à qui il est fidèle). Il sacrifie ses devoirs d'état, de famille, de conscience ; ou plutôt il n'a jamais compris qu'il eut des devoirs. Il va vers ce qu'il aime, d'instinct, comme « un papillon du Parnasse ». *Il le fait d'ailleurs sans malice*, avec une candeur ingénue et qui désarmait les contemporains (B. I, p. 99).

La fantaisie de *La Fontaine*. — *C'est cette indépendance de caractère qui explique en partie le génie de La Fontaine*. Il a suivi « cent passions des sages condamnées », mais il y en avait parmi elles qui étaient des passions littéraires fécondes. Quand il veut être sage, méthodique, obéir aux règles, quand il écrit un poème sur *le Quinquina* ou, pour plaire aux Jansénistes, un autre sur *la Captivité de saint Malc*, il est détestable. Mais quand il écrit comme il lui plaît, il est exquis. C'est ainsi qu'il a transformé la fable.

La fable avant *La Fontaine*. — La fable est bien un genre classique, mais c'était un genre didactique et scolaire. Les fabulistes auxquels *La Fontaine* emprunte ses sujets, les Grecs Ésope et Babrius, le Latin Phèdre, sont seulement des moralistes qui veulent donner une leçon de sagesse ou de prudence. *L'action est réduite à un récit aussi bref que possible ; il suffit qu'on puisse en dégager la conclusion pratique*. Les premières fables de *La Fontaine* : *le Loup et l'Agneau*, *la Cigale et la Fourmi*, bien qu'elles soient plus pittoresques que celles des anciens, rappellent cette manière sèche et rapide. Mais ce n'était pas pour enseigner ainsi la morale aux enfants et aux âmes simples que *La Fontaine* écrivait ses fables.

La fable drame. — *Ce qui lui importe en effet, ce n'est pas la morale de la pièce, mais la pièce elle-même*. Il a conçu la fable comme « un drame à cent actes divers, et dont la scène est l'univers ». Les acteurs ne sont plus seulement les symboles de la férocité, de la ruse, de la naïveté, mais des êtres vivants qui ont leur physionomie, leur caractère physique et moral. Quand ils se trouvent aux prises, ils parlent luttent, s'ingé-

nient, ou se laissent duper non pas pour rendre service au moraliste, mais, comme il arrive dans la vie, parce qu'il y va de leur appétit, de leurs passions, de leur destinée. *La fable devient ainsi une action dramatique vivante* (B. I, pp. 86, 87, 89).

Mais ce drame est assez différent, dans son caractère, d'une comédie ou d'une tragédie classiques. Pas de décors sur la scène du XVII^e siècle ; pas de costumes, puisqu'ils sont tout à fait conventionnels. Les drames de La Fontaine au contraire laissent aux animaux leur costume ; et ils laissent à leurs aventures le vaste, changeant et pittoresque décor de la nature. *Seul La Fontaine au XVII^e siècle a vraiment aimé complètement la nature*. Non pas, peut-être, parce qu'il était maître des eaux et forêts : ce n'était qu'une besogne d'administrateur ; mais parce qu'il aimait la rêverie, les « délices chimériques » et les « sombres plaisirs d'un cœur mélancolique ». *La Fontaine a réintégré le pittoresque dans la poésie française*.

La fable lyrique. — La fable ainsi comprise peut obéir encore, comme une comédie de Molière, à la logique classique. Mais c'était un cadre trop étroit pour la fantaisie de La Fontaine. Tout « fait quelque rôle » dans ses fables, et lui tout le premier. Très souvent, *surtout à partir du recueil de 1678, la fable n'est plus qu'un prétexte*. Le sujet choisi par La Fontaine est à peu près oublié pour une discussion, une méditation, une confidence, sur les douceurs de l'amitié (*les Deux Amis*), sur l'amour (*les Deux Pigeons*), sur la solitude (*le Songe d'un habitant du Mogol*), sur la métempsychose (*la Souris métamorphosée en fille*). Toute la littérature classique chasse le moi de la poésie. Mais La Fontaine ne s'est intéressé à rien tant qu'à lui-même. *C'est lui-même qu'il transporte dans ses fables*, et c'est par là qu'il est, à peu près, le seul poète lyrique de l'école classique.

La langue et le style. — *Même indépendance dans le style et la versification*. Il est sans doute à son aise ; les scrupules classiques ne règlent que les grands genres et la poésie ; or la fable n'est ni un grand genre, ni un genre réservé à la poésie. Aussi La Fontaine use largement de sa liberté. Tous les mots lui sont bons, pourvu qu'ils soient expressifs et pittoresques : mots de patois, mots populaires, mots anciens, mots forgés par sa fantaisie. Dans le choix des vers et des rythmes, la seule règle est que la cadence exprime le mouvement de la pensée et du sentiment. Un vers de trois syllabes s'unit à un alexandrin ;

les rejets, les enjambements se multiplient ; c'est la vie même, souple et variée, au lieu de la convention monotone.

La morale des fables. — Dans cette conception de la fable, la morale devient ce qu'elle peut. La Fontaine évidemment ne s'en souciait guère, et s'il a mis une morale, c'est pour obéir à la tradition. Il a pris d'ailleurs la morale de la tradition qui s'accordait avec sa propre indifférence. La morale d'Ésope, de Phèdre, des fabliaux du moyen âge est une morale de l'expérience. Elle enseigne à « se bien conduire dans la vie », c'est-à-dire à ne pas être dupe ou victime, à se défier des loups ou des renards et de ces vices : vanité, ambition, discorde, etc., dont les conséquences sont un châtement. *C'est un manuel de prudence bien plutôt qu'une morale* (B. I, pp. 85, 87, 94).

Le classicisme de La Fontaine. — La fantaisie de La Fontaine et son indifférence à la morale n'ont pourtant pas grand-chose à voir avec celles d'un Régnier, d'un Théophile, d'un Saint-Amant. *Indépendant de caractère, et lorsqu'il s'agit de choisir ou de développer ses sujets, La Fontaine est strictement classique dans ses goûts lorsqu'il s'agit de leur donner leur expression.*

Il est d'accord avec ses amis, Boileau et Racine, sur les défauts à la mode, le burlesque ou la préciosité. Dans ses *Contes* mêmes, dont le sujet est scabreux, il évite avec soin l'expression grossière. Il sait aussi qu'il ne saurait rien y avoir de parfait sans un effort patient et réfléchi. L'apparente aisance des fables faisait croire aux contemporains qu'il les produisait ainsi qu'un pommier ses pommes, comme un fablier. En réalité, il les a corrigées avec tant de patience que pour celles dont nous possédons le brouillon, presque rien ne reste parfois de la version primitive. Dans ce lent travail d'art il suit toutes les exigences de l'art classique. *Il sait choisir un développement et s'y tenir* ; un certain nombre de ses fables sont empruntées à la traduction d'un fabuliste oriental, Pilpay (ou Bidpaï) ; chez Pilpay, la digression et le désordre sont la règle. La Fontaine supprime tout ce qui fait longueur, comme il avait enrichi les récits secs d'Ésope ou Phèdre ; *il compose*, c'est-à-dire que l'ordre de ses idées et de ses images ne dépend pas, comme chez Régnier par exemple, du caprice de sa verve : il calcule son exposition, son décor, son dialogue, son dénouement ; il sait, comme le dit Boileau, le pouvoir d'une chose en sa place ;

il a cette qualité presque indéfinissable qui s'appelle le goût et que Boileau louait déjà en dissertant sur son conte de *Joconde* ; il est classique parce que chez lui rien ne dépasse la mesure ; la vie, le pittoresque, le lyrisme, se soumettent à des lois subtiles qui leur donnent l'esprit, la grâce, la discrétion. Enfin il laisse, comme il le dit, dans les plus beaux sujets quelque chose à penser. Cela veut dire que cette poésie si simple et si courte d'apparence a souvent la beauté la plus profonde de la poésie : elle se prolonge dans l'âme en échos.

MOLIÈRE

Jean-Baptiste Poquelin, qui prit au théâtre le nom de Molière, est né en 1622. Son père était valet de chambre tapissier ordinaire du roi, et tenait boutique aux Halles. Il fut élevé au collège de Clermont. Quand il en sortit, il fit ses études de droit. Mais il n'aimait sans doute pas la chicane, car, dès 1643, il passe un contrat avec les Béjart (deux hommes, deux femmes, dont Armande Béjart) et quelques amis, et fonde l'Illustre Théâtre. Après différentes tentatives, l'Illustre Théâtre, endetté, fut saisi et Molière incarcéré (1645).

La troupe essaie alors, associée à une autre troupe, la fortune de la province. On la trouve à Toulouse, Albi, Carcassonne, Nantes, Narbonne, Agen, Pézenas, Lyon, etc... Molière y joua les tragédies du temps, des comédies de son cru (*l'Étourdi*, vers 1655 ; *le Dépit amoureux*, 1656) et surtout des farces (nous avons gardé *le Médecin volant* et *la Jalousie du Barbouillé*).

En 1658 Molière revient à Paris. Il joue au Louvre et s'installe dans la salle du Petit-Bourbon, puis dans celle du Palais-Royal, et sa troupe prend le titre de Troupe de Monsieur. En 1662 il épouse Armande Béjart, fille ou sœur de Madeleine (née en 1645) ; il a un fils (1664). Il fut constamment protégé par Louis XIV et appelé à jouer à la cour, pour laquelle il composa plusieurs divertissements. Il était devenu riche, très certainement. Il mourut en 1673, terrassé par la maladie, au milieu d'une représentation du *Malade imaginaire*.

Les principales œuvres de Molière sont : les *Précieuses ridicules* (1659).

ANALYSE. — Magdelon, fille, et Cathos, nièce de Gorgibus, refusent d'épouser la Grange et du Croisy, parce qu'ils ne connaissent pas les belles manières et ne leur ont pas parlé d'amour comme on en parle dans les romans précieux. Pour se venger, ils envoient leurs valets Mascarille et Jodelet costumés en hommes de qualité. Puis au moment où les *Précieuses* admirent leur bel esprit, les maîtres apparaissent et les chassent.

Sganarelle (1660). — Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux.

comédie héroïque qui échoua et que Molière ne publia pas. — *L'École des maris* (1661). — *L'École des femmes* (1662).

Cette dernière pièce eut un très grand succès. Mais elle fut aussi vivement attaquée. Molière se défendit par la *Critique de l'École des femmes* et l'*Impromptu de Versailles* (1663). — *Le Mariage forcé* (1664). — *La Princesse d'Élide*, comédie-ballet (1664). — *Tartuffe*.

ANALYSE. — *Orgon a recueilli chez lui un pieux personnage, Tartuffe. Tartuffe s'est emparé de son esprit à un tel point qu'il lui promet la main de sa fille, Mariane. Aussi vil qu'hypocrite, Tartuffe s'est épris de la femme (en secondes noces) d'Orgon, Elmire ; Damis, fils d'Orgon, surprend une déclaration de Tartuffe à Elmire. Mais ses accusations et celles d'Elmire ne suffisent pas à détromper l'entêté Orgon jusqu'au moment où, par une ruse, on le rend témoin de l'indignité de Tartuffe. Il serait trop tard d'ailleurs, car Orgon a fait donation de ses biens à Tartuffe et lui a confié des papiers politiques qui le compromettent gravement. Heureusement le roi sait qui est Tartuffe ; il le fait arrêter ; Orgon s'est sauvé.*

Tartuffe (en trois actes) fut d'abord représenté à la cour en 1664. La représentation publique fut interdite comme dangereuse pour la religion. La pièce fut permise et jouée une fois en 1667. Mais le premier président du Parlement, Lamoignon, la défendit à nouveau. Elle ne fut jouée qu'en 1669. Il semble probable que Molière a visé dans la pièce une société secrète, la compagnie du Saint-Sacrement, qu'on appelait la Cabale des dévots et dont le zèle, d'ailleurs sincère, allait jusqu'à espionner et dénoncer la vie privée. — *Don Juan* (1665). La pièce fut écrite, en hâte, pour remplacer *Tartuffe* interdit. Le sujet, imité de l'Espagnol Tirso de Molina, était fort à la mode.

ANALYSE. — *Don Juan, grand seigneur débauché et impie, a abandonné sa femme Elvire. Il est jeté par une tempête sur une côte où il continue sa conduite et ses propos scandaleux. Il finit par inviter à dîner la statue d'un commandeur qu'il a tué autrefois en duel. La statue accepte, arrive, fixe un rendez-vous à don Juan, et quand il s'y rend la terre s'ouvre et l'Enfer l'engloutit.*

L'Amour médecin (1665). — *Le Misanthrope* (1666).

ANALYSE. — *Alceste hait les vices et l'hypocrisie des hommes. Dans le salon d'une jeune veuve, Célimène, qu'il aime, il a maintes occasions d'observer cette hypocrisie. Quant à lui il se fait d'abord une affaire avec un gentilhomme, Oronte, à qui il assure que ses vers ne valent rien. Puis il veut obliger Célimène à déclarer franchement si elle l'aime ou ne l'aime pas. Toutes sortes d'obstacles retardent l'explication jusqu'au moment où une amie de Célimène, Arsinoé, qui aime Alceste et est jalouse, lui livre une lettre d'amour de Célimène écrite à un inconnu. Alceste demande violemment une explication, mais il finit par être dupé et pardonne. Enfin, au dernier acte, les coquetteries coupables de*

Célimène sont révélées. Alceste s'en ira « au désert », sans Célimène qui refuse de l'y suivre.

Le Médecin malgré lui (1666).

ANALYSE (pour faire connaître une farce de Molière). — *Sganarelle est un bûcheron ivrogne et qui bat sa femme, Martine. Surviennent deux valets qui cherchent un médecin pour Lucinde, fille de Géronte : Martine leur persuade que Sganarelle est un grand médecin, mais qui cache sa science et ne consent à l'exercer que si on le roue de coups. Pour les éviter, Sganarelle s'avoue médecin et se rend chez Lucinde. Celle-ci est devenue muette. En réalité, elle veut épouser Léandre que son père repousse, et elle cherche quelque ruse. Sganarelle émerveille Géronte par ses bavardages soi-disant médicaux ; pendant ce temps, il s'entend avec Léandre et Lucinde, et la pièce finit par un mariage.*

Molière s'y est souvenu du *Vilain Mire* (voir p. 17).

Mélicerte ; la Pastorale comique ; le Sicilien ou l'amour-peintre, comédies-ballets pour les fêtes de la cour (1666-1667). — Amphitryon (1668), imité de Plaute. — George Dandin (1668), farce raillant les mésaventures d'un roturier qui a épousé une demoiselle noble. — L'Avare (1668), imité de l'Aululaire de Plaute et des Esprits de Larivey.

ANALYSE. — *Harpagon, gentilhomme avare et usurier, s'est épris d'une jeune inconnue, Mariane ; et il veut marier, sans dot, sa fille Élise à un vieux gentilhomme. Mais Cléante, son fils, qui aime Mariane, et Valère, qui s'est fait intendant d'Harpagon par amour pour Élise, s'entendent. La Flèche, valet de Cléante, vole une cassette de dix mille écus à Harpagon. On la lui rend sous promesse de renoncer à Mariane. La pièce finit par le mariage de Mariane et Cléante, d'Élise et Valère.*

M. de Pourceaugnac (1669), comédie-ballet, mésaventures d'un provincial à Paris. — Les Amants magnifiques (1670). — Le Bourgeois gentilhomme (1670), comédie-ballet.

ANALYSE. — *M. Jourdain, marchand de drap enrichi, rêve de passer pour gentilhomme. Il prend donc ridiculement des leçons de danse, escrime, musique, philosophie, se laisse duper par le gentilhomme Dorante, et refuse sa fille Lucile à un roturier, Cléante, qu'elle aime. Covielle, valet de Cléante, imagine de le faire passer pour le fils du grand Turc, amoureux de Lucile. M. Jourdain est nommé mamamouchi et le mariage est célébré.*

Les Fourberies de Scapin, farce (1671). — La Comtesse d'Escarbagnas (1672), farce sur les prétentions ridicules d'une comtesse de province. Les Femmes savantes (1672).

ANALYSE. — *Chrysale, brave bourgeois, est entouré de trois pédantes : sa femme Philaminte, l'une de ses filles, Armande, sa sœur Bélise. Philaminte veut marier son autre fille, Henriette, qui aime Clitandre, à un pédant, Trissotin. Lutte entre le faible Chrysale, qui prend parti*

pour Henriette, et l'autoritaire Philaminte. Des scènes divertissantes font ressortir les sottises des femmes savantes et de ceux qu'elles admirent : Trissotin, c'est la satire de Cotin, auteur précieux, et Vadius, sans doute la satire de Ménage. Ariste, frère de Chrysale, annonce que Chrysale est ruiné ; Trissotin retire sa demande en mariage. La nouvelle était fausse. Henriette épousera Clitandre.

Le Malade imaginaire (1673), comédie-ballet.

Lire : M. DONNAY, *Molière* (1911) ; — É. FAGUET, *En lisant Molière* (1911) ; — G. MICHAUT, *Molière* (1922-1925).

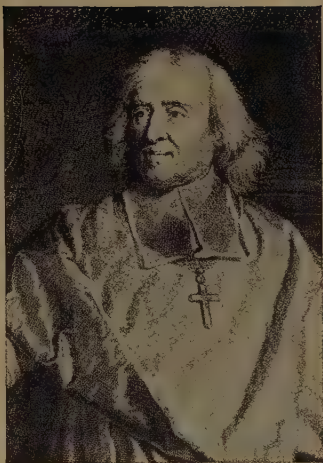
La formation intellectuelle de Molière. — Molière a fait les bonnes études qui étaient celles d'un bourgeois aisé. Il a connu l'antiquité latine classique ; il a pris sa licence en droit, ce qui n'imposait d'ailleurs pas un grand travail, quand on passait, comme lui, son examen à Orléans. Il est fort douteux que ses études aient été plus loin. Tout ce que Molière connut de surcroît, il l'a appris librement. *Et c'est très probablement la vie qui l'a formé, plus que les livres.*

Il avait certainement un violent appétit de vivre. Ce fils de bourgeois, assuré de la survivance d'une charge de tapissier du roi, rêve de se faire et se fait comédien ; c'est-à-dire qu'il embrasse une carrière où l'on se damnait, tout comédien étant excommunié. Sa troupe fait faillite ; il est emprisonné pour dettes. Peu importe ; il ira courir la province et les hasards. *De toutes les destinées qui s'ouvraient à lui, il a choisi la plus hasardeuse et, pour l'époque, la plus scandaleuse.*

Molière et les farceurs. — C'est dans la rue même, dans les rues de Paris, qu'il a dû prendre son goût et exalter sa vocation. *On ne comprendrait rien au théâtre de Molière et à son génie si l'on ne se souvenait pas qu'il y avait, pour un enfant qui musait, des spectacles qui ne coûtaient rien et qui attroupaient infailliblement les badauds.* Les « farceurs », pour achalander des charlatans, débitaient leurs parades sur le Pont-Neuf ou à la foire Saint-Germain. Tabarin, Rodomont étaient plus connus que Rotrou ou même Corneille. Les comédiens mêmes de l'Hôtel de Bourgogne : Turlupin, Gros-Guillaume et Gauthier-Garguille, donnent la farce après la tragi-comédie ou la comédie. Ces parades et ces farces dont nous avons gardé des recueils n'étaient pas de la littérature ; elles sont grossières ou obscènes. Mais, assez souvent, c'est du théâtre ; elles ont du pittoresque et du mouvement ; elles inventent ou se transmettent le coq-à-l'âne, le quiproquo, le jeu de



JEAN RACINE.
Gravure de Daullé, 1752.



BOSSUET.
Gravure de Drevet, d'après H. Rigaud.



LA FONTAINE.
Portrait par de Troy.
Bibliothèque de Genève. — CL. BOISSONNAS.



MOLIÈRE.
Portrait par Mignard.
Musée Condé, à Chantilly. — CL. NEURDEIN

scène qui font rire. *Molière n'a méprisé ni les bourdes joviales ni les coups de bâton. Il a écrit joyeusement, en bon farceur, des farces* (le Médecin malgré lui, les Fourberies de Scapin, M. de Pourceaugnac, etc.) [B. II, pp. 34, 42]. Il a mêlé des farces grasses ou copieuses à quelques-unes de ses comédies plus sérieuses (cérémonies du *Malade imaginaire*, du *Bourgeois gentilhomme*).

Molière et la province. — Il a fait aussi l'éducation de son génie en courant la France. Nous ne savons à peu près rien de ces années d'aventures, sinon quelques dates, quelques signatures, quelques faits. Mais il y vit assurément d'innombrables originaux. On retrouve directement la province dans *la Comtesse d'Escarbagnas*, *M. de Pourceaugnac*. On la retrouve indirectement dans *les Précieuses ridicules*, qui sont en réalité des pecques provinciales. On la retrouverait, peut-être, dans *l'École des maris* ou *l'École des femmes*. Dans la société parisienne, l'originalité des caractères se déguisait déjà sous le vernis de la politesse et des modes. La vie d'aventures de Molière lui a ouvert un plus vaste monde, plus pittoresque. *Son originalité tient en partie à ce que, à peu près seul au XVII^e et au XVIII^e siècle (avec J.-J. Rousseau), il n'a pas été complètement un Parisien.*

La tradition comique chez Molière. — La comédie de Molière n'est pourtant pas née seulement des joyusetés populaires et des spectacles que sa vie changeante lui avait donnés. *Il a beaucoup emprunté à ses lectures.* Ce sont surtout ses sujets qu'il imite. Il les doit, à ses débuts et dans ses farces, à la *commedia del arte*, sortes de joyeux vaudevilles où les comédiens italiens, sous des déguisements conventionnels toujours les mêmes (Scapin, Arlequin, etc.), nouaient et dénouaient, parmi les mille calembredaines d'un dialogue en partie improvisé, les fils d'une intrigue fertile en quiproquos, bastonnades et filouteries. Il emprunte également des sujets à *la comédie italienne sérieuse*, ceux de *l'Étourdi* par exemple ou du *Dépit amoureux*. Il emprunte à Plaute une part du sujet de *l'Avare*, celui d'*Amphitryon*; à Térence, l'idée de *l'École des maris*; aux Italiens ou Espagnols, celle du *Don Juan*. *Il emprunte enfin, de toutes mains, des situations aux conteurs et romanciers italiens, espagnols, français, à Boccace et à Scarron. Il a des dettes parfois envers des contemporains; il prend une situation, pour l'Avare, à Boisrobert, une scène à la Sœur de Rotrou et deux*

au *Pédant joué* de Cyrano pour *les Fourberies de Scapin*. Tous ces emprunts sont d'ailleurs dans la tradition du temps ; tous les sujets sont à tous ; vienne qui pille. Et plus exactement ils font l'affaire de Molière ; car *il ne s'intéresse pas à l'invention de ses pièces*. Si l'action en est souvent vive et claire, elle est aussi, à l'occasion, un peu lente (comme dans *le Misanthrope*) ou dénouée sans art par un artifice de théâtre, une convention de vaudeville ou de féerie (la volonté du roi dans *Tartuffe*, la terre qui s'ouvre pour engloutir don Juan, etc.). Les événements importent peu à Molière ; ils ne sont pour lui qu'une occasion où s'expriment les caractères.

L'originalité de Molière. — C'est dans cette étude des caractères qu'est vraiment le génie de Molière. Avant lui Corneille avait écrit *le menteur* ; mais son menteur est plutôt un dilettante du mensonge ; c'est chez lui un « goût » plus qu'une passion tenace et puissante. Des romanciers ou des satiriques avaient esquissé avec esprit ou pittoresque des caractères. Il y a des types d'hypocrite chez Régnier, chez le romancier Sorel. Le don Juan de la légende ressemble par bien des points à celui de Molière. Mais tout cela n'était qu'ébauches. Les personnages de Molière ont une vie profonde ; ils sont la vie même.

Ils sont d'abord tout imprégnés de vie contemporaine. L'École des femmes pouvait être l'école de toutes ces jeunes filles qu'on mariait au couvent ou au seuil même du couvent, à quatorze ou quinze ans, avec des barbons de cinquante. *Tartuffe*, *Don Juan*, c'est la question du fanatisme dévot posée par la Société du Saint-Sacrement. *le Misanthrope*, c'est un des salons galants de Paris. *les Précieuses ridicules*, *les Femmes savantes*, ce sont les salons précieux ou ceux qui admirent Ménage l'helléniste, Roberval le géomètre, ou Descartes. *Ses pièces sont même parfois la vie de Molière.* On devine des échos de ses rancœurs et de ses rancunes dans *le Misanthrope* contre les femmes, dans *le Malade imaginaire* contre les médecins qui ne l'ont pas guéri.

Mais la peinture de Molière se hausse au-dessus de cette réalité contemporaine ; elle atteint cette vie supérieure où s'animent les types éternels de la littérature. Un avare est devenu pour toujours un Harpagon, un hypocrite un Tartuffe. *C'est que ces caractères ont la complexité de la vie.* Agnès est une tendre ingénue, mais c'est aussi une rouée subtile. Harpagon est avare, mais il est aussi vaniteux, soucieux de tenir un rang,

et amoureux (B. II, p. 36). Tartuffe est hypocrite, mais rongé de luxure. Don Juan est plus complexe encore, et presque mystérieux. C'est aussi pour cette raison plus subtile et qui échappe à l'analyse, qu'entre tous les gestes, tous les desseins qui pourraient également trahir l'avarice, la misanthropie, la coquetterie, l'hypocrisie, il nous semble qu'Harpagon, Alceste, Célimène, Tartuffe et tous les autres accomplissent le plus significatif. *Nous avons sans cesse le sentiment qu'ils ne pouvaient pas agir autrement. Et c'est cette impression de nécessité qui est pour nous, surtout au théâtre, la sensation même de la vie.*

La philosophie ou la morale de Molière. — Cette impression est rendue plus profonde par la morale de Molière. *Car c'est très certainement une morale qui accepte la vie et répugne aux disciplines qui veulent à toute force la contraindre.* La bonne morale, selon Molière, est celle qui marie les jeunes gens entre eux, et non pas celle qui enseigne à épouser avec résignation de vieux maris ; celle qui pratique une dévotion « humaine et traitable » et non le rigorisme des dévots ; celle qui enseigne aux femmes à se marier avec de braves garçons qu'elles aiment pour en avoir des enfants, au lieu d'étudier Vaugelas, le grec, Descartes, l'astronomie, et l'amour dans les romans ; celle même qui se défie de médecins ignares et s'en remet à la nature du soin de guérir nos maux.

Faut-il faire de cette morale une philosophie qui continuerait celle d'un Rabelais, d'un Montaigne ? *Molière a-t-il vraiment voulu opposer à la doctrine chrétienne, qui croit à la corruption profonde de la nature, cette autre doctrine qui confond la morale avec la vie saine, vigoureuse, libre ?* Ce n'est pas certain. Molière aimait assurément la vie et la liberté, puisque c'est là ce qu'il avait choisi. Il était excommunié et ne pouvait guère aimer la morale religieuse. *Mais il n'est pas prouvé qu'il ait vraiment conçu un système philosophique.* Aucun de ses amis, de ses contemporains n'a jamais soupçonné ce système qui les aurait inquiétés ou exaspérés. Molière observait les hommes ; il les peignait. Il a mis dans son théâtre des caractères, de la vie ; tout au plus, par moments, son caractère, non un système.

L'art de Molière. — *On a beaucoup discuté la valeur du style de Molière. Dès le XVII^e siècle, on lui reprochait du jargon et du galimatias. Il y en a parfois, car Molière écrivait vite, dans la hâte d'une vie fiévreuse. Mais ce qui semble obscur ou*

gauche devient souvent clair et correct quand on donne aux mots, constructions, images, le sens et la valeur qu'ils avaient au XVII^e siècle.

Ces taches disparaissent d'ailleurs dans le mouvement général du style emporté par la verve comique. C'est là le grand art de Molière, presque indéfinissable, comme l'est la force vivante de ses caractères. Elle est, cette verve, dans le vocabulaire qui mêle le jargon des valets, la jovialité des servantes, les finesses de Célimène, les gracieusetés pédantes de Vadius et de Trissotin, les papelardises mystiques de Tartuffe ; dans le jaillissement d'images, tantôt populaires, tantôt plus fines ; dans le mouvement d'une phrase toujours parlée plutôt qu'écrite. Mais elle est surtout dans le comique. On a dit que le théâtre de Molière était, au fond, cruel et amer, et que, sans les artifices de théâtre, *l'Avare*, *Tartuffe*, *les Femmes savantes*, *le Malade imaginaire* devraient aboutir à de sombres drames de famille. Mais cette amertume n'existe que pour ceux qui lisent et qui discutent. Au théâtre, les pièces de Molière amusent ou déchaînent le rire. La vie, même si elle est *au fond* mauvaise, a du moins des apparences d'exubérance et de bonne humeur. L'art de Molière a été de fixer ces apparences. *Son théâtre est peut-être écrit par un pessimiste ; il suggère, quand on l'écoute, le rire ou le sourire de l'optimisme.*

LES SUCCESSIONS DE MOLIERE

Parmi les successeurs de Molière, trois surtout méritent qu'on ne les oublie pas. REGNARD (1655-1709) a mené une vie pittoresque. Il a visité Constantinople, l'Italie, la Hollande, la Suède, la Laponie. Il a été captif « en Barbarie », c'est-à-dire en Algérie. Rien de tout cela n'a passé dans son théâtre. Il y a mis pourtant de la bonne humeur et de l'esprit. *Le Joueur* essaie d'être une comédie de caractère ; ce n'est que l'aventure d'un oisif qui aime les cartes et oublie pour elles sa fiancée. *Le Légataire universel* (1708) a encore moins de profondeur. Mais c'est une pièce allègre et joyeuse ; une vraie farce de Molière, avec cette différence qu'elle est écrite sur le ton d'une comédie sérieuse.

DANCOURT (1661-1725) a écrit des pièces qui sont intéressantes, surtout parce qu'elles nous peignent avec quelque pittoresque les mœurs de la fin du XVII^e siècle et du commencement du XVIII^e : *le Chevalier à la mode* (1681) ; *les Bourgeoises de qualité* (1700) ; *les Agioteurs* (1710).

La meilleure comédie inspirée par le théâtre de Molière est le *Turcaret* de LESAGE (1709). Turcaret est un « partisan » ou financier, féroce et subtil chasseur d'argent, mais amoureux comme Harpagon et qui s'amadoue pour les beaux yeux d'une baronne ; la baronne le gruge ; elle est grugée par le chevalier, qui est escroqué par son valet. C'est, pour la première fois, la véritable comédie de l'argent.

VI. — AUTEURS SECONDAIRES

RACAN (1589-1670), poète qui a écrit une pastorale dramatique aimable, *les Bergeries* (1618) [B. I, p. 199].

CYRANO DE BERGERAC (1619-1655). Romancier et auteur comique de l'école indépendante (*le Pédant joué*, comédie. — *Histoire comique des états de la lune et du soleil*).

VAUGELAS, grammairien. *Remarques sur la langue française* (1647).

THOMAS CORNEILLE (1625-1709), frère de Pierre Corneille. Auteur de comédies et de tragédies dont certaines (tragédie de *Timocrate*, 1656) eurent un succès éclatant.

QUINAULT (1635-1688) a écrit des comédies, tragi-comédies, tragédies dont le succès fut grand, avant les pièces de Racine, et surtout des livrets d'opéra dont Lulli fit la musique.

SCARRON (voir p. 57-59) a écrit des comédies (*Don Japhet d'Arménie*, 1653).

M^{me} DE MAINTENON (1635-1719). En outre de son rôle politique comme femme de Louis XIV, elle est connue par des *Lettres* et des *Entretiens sur l'éducation*, fort intéressants.

BOURDALOUE (1632-1704), le prédicateur le plus goûté à partir de 1669. On admirait surtout la précision de ses analyses morales.

FLÉCHIER (1632-1710). Autre prédicateur, célèbre surtout par ses oraisons funèbres (dont celle de Turenne).

MASSILLON (1663-1742). Prédicateur connu surtout au début du XVIII^e siècle et dont les œuvres (entre autres son *Petit Carême*) ont été très célèbres pendant ce siècle.

PERRAULT (pour son rôle dans la Querelle des anciens et des modernes, voir p. 114) a publié des *Contes de fées* en 1697.

QUATRIÈME PARTIE

LE PASSAGE DU XVII^e AU XVIII^e SIÈCLE

I. — FORMATION D'UN ESPRIT NOUVEAU. SAINT-ÉVREMOND. BAYLE. FONTENELLE

SAINT-ÉVREMOND (1616-1703) batailla pendant la Fronde, fréquenta les salons. En 1661, une lettre satirique sur la paix des Pyrénées l'obligea à s'exiler en Angleterre. Il y resta jusqu'à sa mort. Il a écrit un certain nombre de petits traités et des lettres, dont la première édition authentique est de 1705.

PIERRE BAYLE (1647-1706), de protestant qu'il était, se convertit au catholicisme, puis redevint protestant. Il s'installa en Hollande et fut professeur à l'École supérieure de Rotterdam. A la suite d'une querelle violente avec le ministre protestant Jurieu, il fut destitué. Ses principaux ouvrages sont les *Pensées sur la comète* (1682-1704) et son *Dictionnaire historique et critique* (1697).

FONTENELLE (1657-1757) fut surtout un homme de lettres qui se fit dans les salons une réputation d'esprit. Il fut particulièrement assidu dans ceux de M^{me} de Lambert et de M^{me} de Tencin. Ses principaux ouvrages sont les *Dialogues des morts* (1683), ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* [où il expose le système de Copernic] (1686), *l'Histoire des oracles* (1687).

Influence de l'esprit cartésien et scientifique. — La doctrine cartésienne, comme nous l'avons montré, gagne peu à peu tous les esprits. Pendant longtemps on n'y voit qu'une méthode de discussion philosophique qui ne touche, comme l'affirmait Descartes, ni à la religion, ni à l'organisation politique. Mais cette méthode, qui consiste à ne rien accepter comme vrai si la raison ne l'a pas examiné et ratifié, a réussi. Grâce à elle, Descartes a donné du mécanisme de la pensée humaine et de l'organisation du monde une explication plus claire que celle de tous les philosophes qui l'ont précédé. N'y a-t-il pas lieu

de l'appliquer à la recherche de toutes les vérités, notamment des vérités religieuses ? On risque ainsi de ruiner le principe d'autorité sur lequel repose la religion. Bossuet voit le danger et dénonce l'erreur du cartésianisme. Mais le philosophe Malebranche tente la conciliation et démontre la religion selon la méthode cartésienne (*Recherche de la vérité*, 1674-1675).

D'autres autour de lui et après lui raisonnent sur des questions qui intéressent indirectement la religion, et leurs conclusions sont audacieuses. Ce sont surtout Bayle et Fontenelle.

Bayle publie des *Pensées sur la comète*. Il y montre que les croyances les plus fermes des hommes, par exemple celle qui fait d'une comète le présage d'une catastrophe, peuvent n'être que des superstitions. N'y a-t-il pas d'autres croyances qui ne sont que des superstitions ? Et il en arrive à démontrer qu'une société d'athées pourrait très bien vivre et prospérer. Il publie également un gros dictionnaire de quatre volumes in-folio. Ce dictionnaire a eu une influence considérable. Il est rempli de minutieuses discussions érudites où Bayle prouve qu'en raisonnant bien on arrive à démontrer l'erreur ou l'absurdité de toutes sortes de légendes historiques ; et chemin faisant, comme au hasard, *il établit aussi l'absurdité de légendes religieuses tenues jusqu'à lui pour des vérités*. On pourrait être tenté de continuer et de réduire de plus en plus à des légendes l'histoire de la religion.

Fontenelle raconte l'histoire des oracles comme Bayle celle des comètes. Les anciens ont cru très sincèrement que les oracles avaient le pouvoir de prédire l'avenir et que les événements se déroulaient comme ils avaient été prédits. Il démontre comment cette croyance n'a été qu'une illusion. *Mais cette croyance ne ressemble-t-elle pas à celle des chrétiens qui croient aux prophéties de l'Ancien Testament et même aux miracles.* Fontenelle se garde bien de laisser entrevoir cette conséquence ; d'autres la dégageront après lui.

En même temps commencent à se répandre en France, vers la fin du siècle, des ouvrages qui défendent non plus exactement la religion catholique, mais le christianisme en général. On traduit en 1696 le *Christianisme raisonnable* de Locke. Ce titre indique qu'on veut raisonner sur la religion. Tout en raisonnant, on se demande si la religion et la morale sont étroitement liées. Il y a eu, par exemple, des païens vertueux, nés avant la venue du Christ. Sont-ils vraiment damnés ? Et leur morale qui est païenne ou laïque n'a-t-elle pas sa valeur ?

Les bénédictins ne se consacrent pas entièrement à la piété. Ils poursuivent des travaux d'érudition. Certains chrétiens rigoureux veulent le leur interdire. Est-ce légitime ? *N'y a-t-il pas une conception de la vie moins sévère où le plaisir, du moins la curiosité intellectuelle aient leur part ?* C'est ce qu'on affirme de plus en plus et ce qu'insinuent Fontenelle ou Saint-Évremond. Dans des lettres et des opuscules aimables qui circulent d'abord sous le manteau, *Saint-Évremond conclut que la morale peut fort bien s'accommoder avec le plaisir*, quand il est élégant et choisi. On peut être fort honnête homme sans être austère, en suivant la nature.

Le développement des sciences exerce son influence comme l'esprit cartésien. Descartes a mis à la mode les études astronomiques. Pascal s'en tenait encore aux systèmes de Ptolémée ou de Tycho-Brahé. Les tourbillons de Descartes font connaître Copernic. Et Fontenelle, dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes*, vulgarise cette idée essentielle que la terre n'est qu'un point dans l'espace et que l'homme n'est pas le centre de l'Univers.

La critique des institutions sociales. — Pendant longtemps la politique a été comme la religion un de ces « grands sujets » dont parle La Bruyère et dont un Français ne doit pas discuter. Mais si l'on peut ne pas discuter, on ne peut pas ne pas souffrir, et l'on souffre durement. Les belles années du règne de Louis XIV s'assombrissent vers la fin du siècle, et s'achèvent dans la ruine et l'anxiété. Il faut bien se rendre compte que quelque chose va mal dans la politique française et chercher des remèdes.

Nous trouverons ce souci des misères et des abus sociaux chez La Bruyère et chez Fénelon. Mais il se trahit plus clairement encore chez Boisguillebert (Détail de la France sous le règne de Louis XIV, 1697), *et chez Vauban* (Projet d'une dîme royale, 1707). Tous les deux étudient avec précision l'état du pays et proposent des remèdes qui, s'ils ne touchent pas aux principes de la monarchie, doivent transformer en pratique tout le gouvernement. *On commence même à discuter les principes.* Des juristes étrangers (mais qu'on connaît en France), des protestants (Jurieu par exemple) parlent de droit naturel, des droits des citoyens. C'est à la fin du XVII^e siècle qu'on publie, sous forme de voyages imaginaires, les premières descriptions de sociétés fondées sur l'égalité absolue des citoyens.

Le goût du sentiment. Le cosmopolitisme. — D'autres tendances enfin se développent qui, sans aller dans le sens du rationalisme cartésien, vont transformer peu à peu l'esprit classique. Pour l'école classique, l'homme n'est d'aucun temps ni d'aucun pays, et une tragédie orientale comme *Bajazet* ne diffère pas d'une tragédie romaine comme *Britannicus*. On commence à comprendre au contraire, vers la fin du XVII^e siècle et au commencement du XVIII^e, la diversité des siècles et des pays. On se rend compte de l'influence des « climats » et de « l'esprit national ». On traduit un assez grand nombre d'ouvrages anglais (ouvrages d'ailleurs de philosophes et d'historiens). L'Orient devient à la mode, dès la date où Molière écrit son *Bourgeois gentilhomme*. Les *Mille et une nuits* sont traduites de 1704 à 1707.

Enfin, en même temps qu'on donne à la raison des droits que l'esprit classique lui avait refusés, on découvre des forces que cet esprit avait ignorées ou dont il s'était défié. Pour Boileau, le mérite d'une œuvre littéraire peut toujours être déterminé par la raison. Pour Saint-Évremond et pour quelques autres, c'est affaire de goût, de sentiment. Les Jansénistes, les Jésuites, Bossuet, voulaient une religion réfléchie, clairement réglée. Mais toute une école mystique se développe dans la seconde moitié du siècle. La religion devient avant tout l'élan de l'âme vers Dieu, l'abandon d'une prière qui est une communion. Le dernier terme de cette doctrine est le *Quiétisme*, développé par M^{me} Guyon. Fénelon accepta et défendit ce Quiétisme. Bossuet attaqua violemment Fénelon et triompha, puisqu'il fit condamner le Quiétisme ; mais le mysticisme ne fut pas vaincu.

De tous côtés la doctrine classique est déviée ou disloquée. L'unité et la simplicité momentanées, et d'ailleurs relatives, de la pensée et de la littérature craquent. Pensée et littérature vont se transformer.

II. — LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES

On discute de divers côtés sur les mérites comparés des anciens et des modernes avant que la polémique ne commence. Les partisans de la supériorité des modernes sont surtout Fontenelle (*Dialogues des morts*) et Saint-Évremond (*Sur les poèmes des anciens*, 1685). La querelle proprement dite commence à propos d'inscriptions qu'il s'agissait de rédiger en latin ou en français (1683). Mais elle

éclata surtout lorsque Perrault lut à l'Académie française, en 1687, un poème sur *le Siècle de Louis le Grand*, où il déclare qu'on peut comparer ce siècle à celui d'Auguste. Boileau protesta, soutenu par La Fontaine, Racine, La Bruyère. Perrault eut pour lui Fontenelle et un grand nombre d'académiciens. Il précisa ses idées dans les *Parallèles des anciens et des modernes* (1688-1696), auxquels Boileau riposta par ses *Réflexions sur Longin* (1694). Plus tard, la polémique qui n'avait jamais entièrement cessé, se raviva à propos d'Homère. Le poète La Motte prit prétexte d'une traduction de M^{me} Dacier (1713) pour critiquer le goût d'Homère, que M^{me} Dacier défendit. Fénelon, dans sa *Lettre à l'Académie* (1714, publiée en 1716) donna son opinion, favorable aux anciens.

Dans cette querelle, l'argument essentiel des modernes est que, depuis l'antiquité, l'humanité a progressé. Les mathématiques, la physique, la philosophie même du siècle de Louis XIV sont supérieures à celles des anciens ; car chaque génération profite des découvertes faites avant elle, et les complète. Tout ce qui dépend de la raison doit nécessairement se perfectionner avec le temps. Or, pour Perrault, Fontenelle, La Motte, etc..., la littérature dépend de la raison. Une belle œuvre littéraire est celle qui applique bien les règles raisonnables du genre. Homère n'a pu en découvrir ou en soupçonner que quelques-unes ; de là ses erreurs, ses fautes de goût. On connaît au contraire parfaitement, en 1690, ce que Perrault appelle « les idées de l'immuable beau » ; on doit donc le réaliser mieux qu'Homère.

Ce qui embarrasse la réplique des « anciens », c'est qu'ils sont, sur le principe, d'accord avec les « modernes ». Boileau croit, lui aussi, que la perfection d'une littérature dépend, en grande partie, de la connaissance des règles. Lorsqu'il veut défendre Homère, il n'essaie pas d'affirmer qu'il n'avait pas à se soucier des théories du P. Le Bossu sur le poème épique. Il s'efforce seulement de démontrer que, faute de goût, Perrault n'a pas compris comment Homère avait écrit un poème régulier, un poème classique. Perrault reprochait à Homère d'avoir employé des mots bas, comme *vache*. La réponse de Boileau est qu'il faut traduire *vache* par *génisse*.

La discussion était donc mal engagée. Elle fut mieux conduite par Fénelon, qui ne parla plus de règles ni de raison, mais qui fit sentir simplement le goût des anciens. Si tout ce qui dépend de la raison doit, en général, progresser avec le temps, il n'en est pas nécessairement de même pour ce qui dépend du goût, du sentiment du beau. Il n'y a pas de raison pour qu'Homère

n'ait pas plus de goût que Chapelain. Cette conception nouvelle et plus juste de la critique se précisa lorsqu'on *opposa, surtout à partir de 1720, la critique de sentiment à la critique par les règles.*

III. — LA BRUYÈRE

Né en 1645 d'une famille bourgeoise, La Bruyère vécut surtout des modestes revenus de sa fortune personnelle. En 1684, par l'amitié de Bossuet, il devint précepteur du petit-fils du grand Condé. En quittant sa fonction, il resta attaché à la maison de Condé. Il mourut en 1696. Les *Caractères*, qui parurent en 1688 comme une simple addition à la traduction des *Caractères* du moraliste grec Théophraste, eurent un grand succès. Neuf éditions, auxquelles La Bruyère fit des additions considérables qui triplèrent l'étendue du livre, parurent de son vivant ou peu de temps après sa mort.

ANALYSE. — Les *Caractères* comprennent seize chapitres. I. Des ouvrages de l'esprit (La Bruyère y expose ses idées sur la littérature et juge les écrivains). II. Du mérite personnel (critique d'une société qui n'apprécie que les mérites de naissance et de fortune). III. Des femmes. IV. Du cœur (chapitres d'analyse psychologique où se montre la sensibilité de La Bruyère). V. De la société et de la conversation. VI. Des biens de fortune (vive critique des financiers et du pouvoir de l'argent). VII. De la ville (critique de la société qui n'est pas celle de la cour : magistrature, bourgeoisie, etc...). VIII. De la cour. IX. Des grands (critique des intrigues de cour). X. Du souverain ou de la république (réflexions sur l'art de gouverner). XI. De l'homme. XII. Des jugements (analyses psychologiques). XIII. De la mode (critique des sottises et dangers de la mode). XIV. De quelques usages (abus divers : les faux nobles, mariages imposés par les parents, etc...). XV. De la chaire (critique de la mauvaise éloquence et des abus du clergé). XVI. Des esprits forts (procès de l'impiété et de l'athéisme).

Lire : P. MORILLIOT, *La Bruyère* (1904) ; — M. LANGE, *La Bruyère critique des conditions et des institutions sociales* (1909).

La tradition des ouvrages de morale chez La Bruyère. — La Bruyère a choisi pour sujet de son livre une étude morale. Il n'a fait que suivre le goût de son temps. Il paraît avant les *Caractère*, en cinquante ans, une centaine de *Caractères*, *Pensées*, *Maximes*, études morales de toutes sortes. Parmi ces études, les unes, comme le dit La Bruyère, sont des œuvres pieuses qui enseignent à bien pratiquer les vertus religieuses ; les autres, comme les *Maximes* de La Rochefoucauld, recherchent les principes de nos vertus et de nos vices. Mais beaucoup

aussi sont, comme l'ouvrage de La Bruyère, de simples analyses de l'âme humaine. *Pour la forme même, l'ouvrage de La Bruyère obéit à des traditions.* On aime, depuis La Rochefoucauld, la pensée ou la maxime, c'est-à-dire une réflexion qui substitue à une analyse méthodique une formule concise et ingénieuse.

L'originalité de La Bruyère. — La pensée même de La Bruyère manque souvent de nouveauté et de profondeur. Il n'a pas découvert dans les passions humaines ces « secrets ressorts » que les classiques ont sans cesse cherchés. *Mais s'il n'éclaire pas le fond des âmes, il est un peintre excellent de ce qui les traduit extérieurement.* Avant lui on s'efforçait surtout de saisir la pensée et le sentiment de l'homme. Il le regarde, lui, agir, s'habiller, manger, dormir même. Les passions un peu abstraites de la psychologie classique deviennent des attitudes, des gestes concrets (B. II, p. 61). Il voit les insolences des uns s'étaler, les timidités des autres se couler, l'air recueilli de l'hypocrite, le geste de l'amateur qui cueille sa prune, celui du bel esprit qui tousse, relève sa manchette, étend la main. C'est la comédie non plus des esprits humains, mais des hommes dans leur attirail et leur train quotidien. D'autres l'avaient jouée avant lui, Scarron ou Furetière, par exemple, dans leurs romans ; mais ce n'étaient que des divertissements auxquels on n'accordait guère la dignité littéraire. *La Bruyère fait entrer ce réalisme dans la grande littérature.*

Les clefs des portraits. — Faut-il croire que ce pittoresque a eu pour rançon un peu de médisance ? *On a vivement accusé La Bruyère de n'avoir été si vrai que parce qu'il avait transporté tout vifs ses contemporains dans son livre.* « Je nomme, répond-il, quand je fais vraiment le portrait d'un homme. » Il a pourtant fait, certainement, le portrait de Fontenelle, de Condé, de Santeul et de quelques autres sans les nommer. Il a affecté de mettre dans son livre des mystères transparents (H. G., *Hermès galant*, pour le journal *le Mercure galant* ; Handburg, pour le père Maimbourg, d'après l'allemand *Hand, main*, etc...). Il a voulu piquer la curiosité maligne. La curiosité en a, par sa faute, abusé et mis sous chaque portrait un nom souvent vraisemblable, souvent aussi douteux ou manifestement erroné.

La satire sociale. — Ces « portraits » esquissés ou développés par La Bruyère ont fait, en grande partie, le succès du livre,

et, d'édition en édition, La Bruyère les a multipliés. Mais il a mis dans son livre autre chose que cette pittoresque comédie. Tous ces personnages qui s'agitent devant nos yeux sont des êtres aussi malfaisants que vicieux. La Bruyère ne se préoccupe pas seulement de morale individuelle ; il veut aussi savoir le bien et le mal qu'on fait. *Il nous étale ainsi le tableau des maux qui rongent la société de son temps. Tableau hardi* et tel que personne ne l'avait osé avant lui. Des prédicateurs, des moralistes l'avaient bien ébauché, mais seulement par fragments et d'une touche qui restait oratoire et molle. La Bruyère insiste, précise, éclaire d'une lumière crue. Il dénonce l'insolence, la brutalité, la débauche des grands, la vénalité des charges, les abus de la justice, les cruautés de certains usages, le désordre des finances qui fait les fortunes scandaleuses de quelques-uns et l'oppression, la misère du peuple (B. II, p. 60).

Si forte que soit cette peinture, elle reste d'ailleurs prudente et réservée dans ses conclusions. La Bruyère n'a rien d'un révolutionnaire. C'est peut-être par nécessité. Il a dit lui-même qu'un Français et un chrétien sont contraints dans les grands sujets ; c'est-à-dire que trop de hardiesse dans les grands sujets conduisait aux galères et à la potence. Mais c'est aussi par tempérament. Il est chrétien, sincèrement, profondément. En politique, il souffre vivement des maux sociaux, mais il croit plutôt aux abus des institutions qu'aux vices mêmes de leurs principes.

L'accent des « Caractères ». — La puissance de la satire reste grande pourtant par l'accent que La Bruyère lui a donné. *Le ton n'est pas seulement incisif ou sarcastique, il est souvent âpre et brutal. Il trahit le dégoût et la révolte. On y sent même, et c'est nouveau à cette date, la rancune personnelle.* La Bruyère a souffert non pas de n'être pas riche, mais de n'être, pour la cour insolente de Chantilly et de Versailles, qu'un obscur homme de roture dédaigné et parfois bafoué. Il a vraiment aussi, et plus généreusement, souffert pour tous les faibles, tous les bafoués. Il a écrit : « Je veux être peuple, » et il a dit en somme qu'il était sans importance d'être noble ou roturier. Il a évoqué, qu'il le voulût ou non, le tableau d'une société ordonnée non par les privilèges ou par l'argent, mais par l'intelligence et la vertu, et c'est là un rêve du XVIII^e siècle.

La forme des « Caractères ». — *Elle obéit encore à toutes les règles de l'esprit classique.* Elle en a tout au moins l'intention.

Raison, naturel, dédain de ce qui est alambiqué ou emphatique, La Bruyère s'accorde exactement sur tous ces points avec son ami Boileau. Et même, si épris qu'il soit de la dignité de l'intelligence, il ne croit pas qu'on puisse écrire pour écrire. Le métier d'homme de lettres ne se sépare pas pour lui du métier de moraliste ; c'est encore une exigence de l'esprit classique.

Mais son tempérament personnel renverse sans cesse les barrières. *Il est capable de raison et de naturel ; il ne l'est pas d'ordre méthodique.* Racine, Molière ont voulu composer jusqu'aux frénésies de Phèdre ou à l'emportement d'Alceste. La Bruyère ne sait guère que juxtaposer ses remarques dans les cadres d'ailleurs un peu confus de ses chapitres. Il pense par boutades et rédige par fragments, non par logique. Il a fait le procès du bel esprit Cydias et de tous ceux qui se piquent de briller. *Mais il a voulu lui aussi écrire un livre brillant.* Il a cherché patiemment, calculé savamment ses effets ; il a voulu captiver ses lecteurs par une incessante variété de tours de style : maximes abstraites, courtes dissertations, silhouettes, portraits longuement fouillés, dialogues, apostrophes, scènes brèves de comédie ou de drames, pastiches, métaphores, comparaisons, etc... (B. II, p. 59).

Il abandonne, décidément, comme d'autres avaient commencé à le faire avant lui (Fontenelle par exemple), *la phrase oratoire et périodique* qui est celle de Bossuet, de Boileau, ou même de Molière. Le développement se fait par remarques brèves, par juxtaposition de traits qui souvent s'additionnent sans s'enchaîner. Ce style cesse tout à fait d'être le « discours » classique. *C'est déjà toute la phrase du XVIII^e siècle,* rapide, alerte, et qui cherche moins la cadence et la puissance que la concision et l'éclat.

IV. — FÉNELON

Fénelon naquit en 1651. Il entra dans les ordres, devint supérieur de la maison des Nouvelles Catholiques (où l'on instruisait les jeunes filles protestantes converties au catholicisme). Après la révocation de l'Édit de Nantes, il fut chargé d'une mission de propagande religieuse en Saintonge. Puis il fut nommé précepteur du duc de Bourgogne (1689-1695). L'affaire du Quiétisme ruina son crédit. Il dut quitter la cour pour l'archevêché de Cambrai (1695). Désormais il se consacra aux soins de son diocèse menacé d'invasion et ruiné par la guerre. Il y mourut en 1715. Il a écrit un traité sur l'*Éducation des filles* (1687) ; des ouvrages pour l'éducation du duc de Bourgogne,

Fables et Dialogues des morts, publiés en 1712; les *Aventures de Télémaque*, publiées à son insu en 1699.

ANALYSE. — *Télémaque*, fils d'*Ulysse*, est parti à la recherche de son père, dont il est sans nouvelles depuis de longues années. Il est accompagné par *Minerve* sous la figure de *Mentor*. Il va chez les *Phéaciens*, devient esclave en *Égypte*, visite en *Crète* le roi *Idoménée* qui, sur les conseils de *Mentor*, fait de son royaume de *Salente* un État heureux et prospère, descend aux *Enfers* chercher des nouvelles de son père, etc...

La *Lettre à l'Académie française* est publiée en 1716.

ANALYSE. — *Fénelon* propose à l'*Académie* les études suivantes : ch. I, un *Dictionnaire* ; ch. II, une *Grammaire* ; ch. III, un *Projet d'enrichir la langue* (il y réagit énergiquement contre la théorie d'une langue pauvre et élégante défendue par les grammairiens depuis *Vaugelas*) ; ch. IV, une *Rhétorique* ; ch. V, une *Poétique* ; ch. VI, étude de la *Tragédie* ; ch. VII, étude de la *Comédie* (critique des farces de *Molière*) ; ch. VIII, étude de l'*Histoire* (qui doit être impartiale) ; ch. IX, *Réfutation de quelques objections* ; ch. X, les *Anciens et les Modernes* (à propos de la *Querelle* ; sans prendre ouvertement parti, *Fénelon* trahit clairement sa préférence pour les anciens).

Ajoutons une *Démonstration de l'existence de Dieu* (1713), des *Sermons*, des ouvrages de polémique religieuse et une abondante correspondance de direction spirituelle.

Lire : J. LEMAITRE, *Fénelon* (1910).

La vocation de *Fénelon* et sa carrière. — Il est prêtre d'abord, sincèrement, profondément. Il l'est pour lui-même. Il est mystique, c'est-à-dire que rien des joies humaines ou même des devoirs humains ne peut guérir l'inquiétude de son cœur ; il lui faut chercher Dieu, l'appeler, souffrir s'il se dérobe à la sécheresse de son âme, et ne s'apaiser que dans l'extase muette de l'adoration. Ainsi s'explique que cet homme énergique et fin se soit fait le disciple fidèle d'une visionnaire à demi folle, M^{me} Guyon. Il défend M^{me} Guyon et sa doctrine contre *Bossuet* avec une souplesse, un acharnement, une fidélité qui lui coûtent son crédit à la cour, sa situation de précepteur du dauphin.

Mais il est prêtre aussi pour les autres, pour les défendre contre les tentations du monde, pour les guider dans les voies difficiles où lui-même tâtonne parfois. Il est ainsi, dans ses lettres de direction, un admirable conducteur d'âmes, pénétrant, patient, énergique, parlant à chacun le langage qui lui convient. Il est pareillement, dans son traité de l'*Éducation des filles*, un pédagogue fort prudent (il n'accorde qu'une médiocre

importance à l'instruction), mais qui donne sur l'éducation du caractère les conseils les plus justes et les plus fins.

La politique de Fénelon. — Il devint, de surcroît, par un coup de fortune, précepteur de l'héritier du trône. Il était convaincu que le roi de France devait être un souverain absolu ; la prospérité de l'État reposait donc tout entière sur ses vertus et son intelligence. Il s'absorba dans la tâche de faire du duc un prince intelligent et vertueux. Il n'est pas très sûr que le duc de Bourgogne (qui mourut en 1714) ait été très intelligent ; mais de violent et de tourmenté qu'il était, il devint assurément pieux, docile, dévoué.

Par lui, s'il avait vécu, Fénelon pouvait décider des destins de la France. Il comprit la grandeur de sa tâche ; *il se fit théoricien de la politique.* Le *Télémaque*, un *Examen de conscience sur les devoirs d'un roi*, une *Lettre à Louis XIV* (B. II, p. 66) [qui ne lui a sans doute jamais été remise], un projet de réformes rédigé pour être appliqué à la mort de Louis XIV (connu sous le nom de *Tables de Chaulnes*) nous renseignent sur ses idées. Il ne touche pas à la royauté, ni aux privilèges de la noblesse. Mais il ressent vivement les misères sociales, celles de la guerre, celles de l'injuste répartition des impôts et de la dilapidation des finances. Il pense que le roi est fait pour ses sujets et non les sujets pour le roi ; il doit gouverner pour la paix et non pour la guerre, réprimer les abus d'un luxe insensé dont la cour a trop souvent donné l'exemple, protéger par de sages lois le commerce et surtout l'agriculture. *L'idéal est une sorte de royauté patriarcale, soutenue par des classes soigneusement hiérarchisées, gouvernant un royaume de laboureurs actifs et heureux de vivre.* C'est déjà (hiérarchie en moins) un idéal du XVIII^e siècle.

Les idées littéraires de Fénelon. — Prêtre, directeur de conscience, conseiller du Prince, voilà tout ce que Fénelon voulut être. Mais il fut aussi, et invinciblement, homme de lettres, et la consolation de sa vie, de ses fatigues, de ses ambitions trompées, c'est son *Virgile* et son *Térence*, tout autant que les *Torrents spirituels* de M^{me} Guyon. Il a son idéal littéraire qu'il défend dans ses *Dialogues sur l'éloquence* et sa *Lettre à l'Académie*. *Rien n'est beau qui ne soit, il ne dit pas, comme Boileau ou Perrault, raisonnable, mais naturel et simple.* Dans l'éloquence, l'emphase, le bel esprit, les effets de style ;

dans la poésie, les faux brillants, les artifices sont des erreurs. On trouve de ces erreurs chez les anciens, mais beaucoup moins que chez les modernes. *Imitons donc les anciens*. Ce sont eux qui ont connu la beauté simple, la vie simple. L'idéal de l'art et du bonheur, c'est un Virgile ou un Tércence qui auraient vécu en Arcadie.

Les « *Aventures de Télémaque* ». — Fénelon a exprimé cet idéal dans les *Aventures de Télémaque*. Il y imite en effet, copieusement, Homère, Virgile et dix autres poètes anciens. Et il s'efforce d'y mettre de la simplicité. *Cette simplicité nous paraît aujourd'hui bien artificielle*. L'Arcadie de Fénelon nous semble dessinée pour le parc de Versailles et son naturel est celui des nymphes que peignait Lebrun. Or le *Télémaque* devint très vite le grand livre scolaire. C'est par lui que quatre ou cinq générations ont appris à écrire ; elles y ont puisé un idéal de prose cadencée et noble, guindée et froide.

Mais il y a autre chose dans le *Télémaque*. Fénelon, comme Racine, savait le grec ; il adorait et comprenait Homère, Sophocle, etc. Son imitation n'est pas une application, un artifice. Elle est le mouvement naturel de son génie. *Il a le goût grec ; et ainsi il retrouve souvent la grâce plastique*, cette harmonie subtile et profonde des lignes qui est une part du génie grec. L'élégance de Fénelon n'est pas seulement le style noble des classiques ; elle est vraiment une des formes de la beauté, le mystérieux accord du mouvement et du rythme dans le mouvement.

V. — SAINT-SIMON

Les idées politiques et religieuses de Saint-Simon sont à l'opposé des tendances du XVIII^e siècle. Mais son art et certains côtés de son tempérament l'éloignent tout autant de l'idéal classique.

Le duc de Saint-Simon naît en 1675. Il mène à la cour la vie d'un courtisan déçu et grognon. A la mort de Louis XIV, il fut ambassadeur, puis quitta la cour et les affaires et consacra le reste de sa vie à rédiger ses *Mémoires*. Il mourut en 1755. Les *Mémoires*, sauf quelques extraits, n'ont été publiés qu'en 1829.

Lire : A. LE BRETON, *la Comédie de Saint-Simon* ; — R. DOUMIC, *Saint-Simon* (1919).

Le tempérament de Saint-Simon. — Saint-Simon a vécu avec l'espoir de jouer un rôle dans l'État et la rancune de n'être rien qu'un courtisan comme les autres. Il a poursuivi son rêve intérieur d'ambition et remâché ses rancunes avec une ardeur de passion qui le soulève à la fois et l'aveugle. Il est intelligent, assurément, car c'est un merveilleux observateur. *Devant lui tous les masques tombent* (B. II, p. 67). Mais, pour juger les hommes qui lui déplaisent, *il est injuste avec délices et fureurs*. Il ne mesure pas ses éloges ou ses blâmes ; il s'y jette avec un emportement d'enthousiasme ou de colère. *Ainsi ses Mémoires sont bourrés de préjugés* ; il est féodal avec un entêtement aveugle ; il méprise Louis XIV parce qu'il a fait de la noblesse une noblesse de parade et de cour et qu'il a donné le pouvoir à des roturiers, à la canaille. Pourtant ce mépris l'éclaire à demi ; il lui rend sensibles les misères de la nation. Lui aussi il veut un roi qui gouverne non pour son orgueil, mais pour l'intérêt du pays.

L'art de Saint-Simon. — Les idées de Saint-Simon importent d'ailleurs beaucoup moins que son art. Comme La Bruyère, avec moins de goût et d'art, mais avec plus de vigueur, *il est un peintre fidèle de la vie concrète*. Il trace de tout ce grouillement qu'est la cour lancée à la chasse des pensions, charges et bénéfices, des portraits d'une couleur violente et hardie (B. II, p. 68). Pour exprimer la vie intérieure des âmes et les attitudes qui la traduisent, *il se crée un style incorrect* parfois, mais qui charrie les images puissantes, les formules soudaines et magnifiques. La langue même renonce à toutes les traditions du style noble. Tout lui est bon de ce que les contemporains rejetaient : vieux mots, mots populaires, mots qu'il forge vaille que vaille. *L'art de Saint-Simon est libéré de toutes les traditions classiques*.

LE XVIII^e SIÈCLE

TENDANCES NOUVELLES

DE L'OPINION DE 1715 A 1750

PENDANT la première moitié du XVIII^e siècle, les anciens respects tendent de plus en plus à disparaître.

Dans l'ordre politique, on garde le respect du roi. Louis XV est jeune, ou plaît encore. Son peuple l'aime ; il est le roi. Mais *c'est tout l'ordre politique dont on commence à se défier*. L'essai de gouvernement par les conseils, c'est-à-dire par la noblesse, a misérablement échoué sous la régence. Le pouvoir tombe aux mains d'intrigants ou même d'aventuriers. L'idée se répand invinciblement que le roi ne sait pas gouverner et qu'il faut chercher des garanties, on dira bientôt des institutions nouvelles qui le guident, qui le défendent contre les mauvais conseillers.

Dans l'ordre social, la noblesse se discrédite de plus en plus. Elle achève de se ruiner dans un luxe coûteux, par le jeu, la spéculation. Moralement elle étale le spectacle de ses vices ; elle se complaît, comme à des élégances, aux plus funestes perversions. Il est bourgeois, il est peuple, quand on est marié, d'aimer sa femme. C'est se perdre de réputation que de se montrer avec elle à la promenade. Le héros à la mode c'est l'homme à bonnes fortunes, égoïste et sec, c'est Richelieu.

En même temps *un pouvoir nouveau s'impose*, s'étale, asservit la société tout entière : *l'argent*. Le système de Law et la spéculation effrénée qu'il suscite rompent à travers toute la France l'équilibre de la vie matérielle. C'est la « vie chère », et des documents sûrs montrent, à cinquante lieues de Paris, les salaires qui doublent et triplent, la misère des uns, la fortune soudaine et insolente des autres.

Partout *c'est le goût du plaisir, une sorte d'optimisme étroit* qui

s'enchantent des joies faciles de la vie, bons vins, joyeux soupers, carrosses commodes, étoffes moelleuses. En même temps les moralistes, s'ils enseignent toujours la vertu, enseignent une autre vertu ; ils ne croient plus que la nature est corrompue et que toutes les joies de ce monde sont trompeuses et coupables ; *ils démontrent que l'on peut concilier aisément le devoir ou même la piété avec le plaisir*. Peut-être même le plaisir ou certains plaisirs sont-ils une forme de vertu. Le financier, qui manie avec amour un beau vase qu'il a payé fort cher, fait vivre le sculpteur, le ciseleur, le fondeur qui ont fabriqué le vase. Le luxe est un bien social. On met cet éloge du luxe en doctrine.

En religion, le scepticisme s'infiltré. Non seulement l'esprit philosophique se propage, mais les croyances se discréditent par l'âpreté furieuse des polémiques. La querelle entre les Jansénistes et leurs adversaires s'envenime à propos de la condamnation des Jansénistes par la bulle *Unigenitus*. Pendant trente ans ce ne sont que libelles, pamphlets, lettres de cachet, excommunications où l'intérêt de la religion semble disparaître dans la cruauté mesquine et têtue de la bataille.

Par contre, *un pouvoir nouveau apparaît et s'affirme : celui de l'intelligence*. Ce n'est pas exactement, avant 1750, l'esprit philosophique ; mais c'est une universelle curiosité de tout ce qui s'apprend, se discute, enrichit l'esprit. Les « beaux esprits » ne sont plus seulement l'ornement de quelques salons ; ce sont tous ceux qui se piquent d'être cultivés, c'est bientôt tout le monde. Cet appétit d'études se manifeste par la création des Académies provinciales. Il s'en fonde cinq dans le dernier quart du XVII^e siècle, une vingtaine de 1700 à 1750. *Les journaux se multiplient*. Au *Mercure galant* et aux journaux réservés à des érudits, à des gens d'étude, viennent s'ajouter, de 1730 à 1750, les journaux destinés au grand public rédigés par l'abbé Prévost, l'abbé Desfontaines, etc. La « politesse » n'est plus seulement la connaissance des usages, c'est aussi la culture de l'esprit.

D'ailleurs, *ces transformations ne se font pas toutes avec la même rapidité et à la même profondeur*. Il semble bien que, jusque vers 1750 au moins, le scepticisme politique et religieux ne gagne que les classes riches et mondaines ou la haute bourgeoisie. Par contre la diffusion des Académies et des journaux, d'autres preuves, témoignent que le goût de l'étude et de la discussion se répand par toute la France, dans toute la classe moyenne.

PREMIÈRE PARTIE

LE PROLONGEMENT DE L'ESPRIT CLASSIQUE

LE XVIII^e siècle n'a pas d'ailleurs renié toutes les tendances du XVII^e. De même que l'esprit classique n'a pas régné sans partage au XVII^e siècle, de même *certaines tendances de cet esprit classique se prolongent à travers tout le XVIII^e siècle philosophique*. Les écrivains qui les représentent dans la première moitié du siècle sont Lesage, par certains côtés, et surtout Marivaux. Le milieu où elles survivent est surtout celui des salons, jusque vers 1750. Les genres sont ceux du roman, de la comédie, de la tragédie, de la poésie.

I. — LESAGE. MARIVAUX

LESAGE naît en 1668. Il se fit recevoir avocat, mais vécut, parfois difficilement, de sa plume. Il écrivit surtout des piécettes pour le théâtre de la Foire et celui des Italiens, des romans dont les principaux sont *le Diable boiteux* (1707) et *Gil Blas* (1715-1747).

Lesage a écrit en outre une comédie qui met en scène un financier aussi riche que vil et ridicule, *Turcaret* (1709).

Lire : LINTILHAC, *Lesage* (1893).

MARIVAUX fut, lui aussi, uniquement un homme de lettres. Il naquit en 1688. Il fut assidu dans les salons de M^{me} de Lambert et de M^{me} de Tencin, puis de M^{me} du Deffand et de M^{me} Geoffrin. Il a écrit des comédies soit pour le théâtre des Italiens, soit pour le Théâtre-Français : *le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *le Legs* (1736), etc... et les romans de *la Vie de Marianne* (1731-1741) et du *Paysan parvenu* (1735-1736).

Le Jeu de l'amour et du hasard.

ANALYSE. — On doit présenter à Silvia un prétendant, Dorante. Pour mieux le connaître, elle prend le costume de sa suivante, Lisette,

qui jouera son rôle. Mais Dorante a eu la même idée ; il a donné son costume à son valet Pasquin, et pris le sien. Dorante et Silvia s'aiment pourtant, inquiets et navrés d'aimer, malgré eux, et d'abord sans s'en rendre compte, celle ou celui qu'ils prennent pour une soubrette ou un valet. Dorante, le premier, se décide à révéler son rang et à demander à la fausse soubrette de l'épouser. Silvia, triomphante, joue encore quelque temps son rôle de suivante, puis se démasque.

Lire : LARROUMET, Marivaux (1882).

LESAGE. — Lesage ressemble aux écrivains du XVII^e siècle par son goût de la littérature espagnole. Son *Diable boiteux* est imité d'un roman de Guevara ; le *Gil Blas* imite également plusieurs ouvrages espagnols (notamment un roman d'Espinél). Il a en outre, et surtout, le goût de l'analyse morale. Ses romans sont des romans de mœurs, mais aussi des ouvrages d'observation psychologique. Il peint des caractères et notamment le caractère ondoyant et divers, naïf et subtil, honnête et roublard de *Gil Blas*.

Il prolonge également ou renouvelle de vieilles traditions du roman. Il aime les aventures singulières, les bandits, les cavernes, les enlèvements, les surprises du sort. Il aime les anecdotes et les aventures de haut goût, bruyantes et libres, beuveries, filouteries. C'est la tradition du roman réaliste de Scarron ou de Furetière. Et sa morale est aussi la commode morale de l'expérience. Le monde est aux habiles, et la vertu, quand elle est sotte, est dupée ; ne soyons donc point des sots et soyons habiles, en restant honnêtes s'il se peut. C'est la tradition gauloise des fabliaux et de La Fontaine.

Lesage est pourtant un romancier très original. Il est un peintre des mœurs judicieux et pittoresque. Comme La Bruyère, il voit ses personnages autant par le dehors que par le dedans ; il n'y a pas seulement dans son *Gil Blas* de la vie morale, mais du mouvement, de la vie physique. C'est tout un monde bariolé qui s'agite, tire-laine, aventuriers, valets, médecins, comédiens, gens de lettres, grandes dames, grands seigneurs. C'est, sous le costume et le masque transparent de l'Espagne, la société française de son temps (B. II, p. 69).

Enfin il a donné au roman de mœurs ses lettres de créance dans la littérature. Son style, s'il n'a pas toujours la finesse et la variété, a du moins la clarté, l'aisance, l'esprit. Il est choisi. C'est ce choix qu'on ne trouvait ni chez Scarron, ni même chez Furetière. On tenait leurs romans pour des divertissements

et non pour des œuvres littéraires. Le succès du *Gil Blas*, qui fut très grand, fut un succès littéraire. ✱

MARIVAUX. — *L'amour dans les comédies de Marivaux. — Presque toutes les comédies de Marivaux sont des comédies d'amour.* Non pas qu'il peigne la passion aveugle, ni l'amour romanesque avide d'aventures et de chimères. Ce qui l'intéresse, c'est un amour qui se connaît ou qui essaie de se connaître. *Tout son théâtre est une analyse raisonnable de l'amour*, et c'est en cela qu'il est d'esprit profondément classique.

Son originalité est d'avoir compris à sa manière cette analyse. La grande route classique est devenue banale ; mais *il reste les « sentiers du cœur »*, toutes les délicatesses subtiles par où l'amour, à travers les obstacles de la vie, ruse avec lui-même et avec les autres. Pour traduire ces nuances du sentiment, si ténues parfois qu'une langue trop simple les trahirait, *il faudra se créer une langue plus ingénieuse*, inventer des images. Tout cela sera le « marivaudage ».

Le marivaudage. — Le marivaudage n'était pas entièrement nouveau. Les romans précieux prétendaient nous conduire dans les sentiers et les niches du cœur. Mais ils logeaient dans ces niches de « grandes passions » qui y faisaient une figure ridicule. *Marivaux*, avec un sens très fin, *s'en tient à la tendresse, à l'« amour goût »*, assez maître de lui-même pour pouvoir s'attarder à ces délicatesses. La passion emporte tout. Un « goût » entre en rivalité avec l'intérêt, l'habitude, l'amour-propre surtout ; *le théâtre de Marivaux est l'étude de la défaite de l'amour-propre par l'amour*. De là, dans ce théâtre, la prépondérance des femmes, chez qui ces conflits sont plus subtils. De là *le ton discret du comique*. On y sourit plus qu'on n'y rit. De là, enfin, un certain goût de la fantaisie gracieuse et légère. *L'Amour brode*, titre d'une comédie contemporaine, pourrait être le sous-titre des comédies de Marivaux.

II. — LES SALONS (jusque vers 1750)

Les principaux salons, de 1700 à 1750, sont ceux de la duchesse du Maine (surtout de 1700 à 1718), qui est plutôt un salon où l'on s'amuse ; celui de la marquise de Lambert (vers 1710), où fréquentent Fontenelle, Montesquieu, Marivaux, et les partisans des modernes (dans la Querelle des anciens et des modernes) ; celui de M^{me} de

Tencin (surtout à la mort de M^{me} de Lambert), où l'on rencontre les mêmes visiteurs et quelques nouveaux venus comme Duclos ; et celui de M^{me} du Deffand (à partir de 1730), chez qui commencent à se réunir, avec les familiers de M^{me} de Tencin, les philosophes, d'Alembert, Turgot, etc...

Lire : D. MORNET, *les Salons, dans la Vie parisienne au XVIII^e siècle* (Paris, Alcan, 1914).

Tous ces salons ressemblent à ceux du xvii^e siècle. On y cause. Et l'on y cause non pour dissenter et convaincre, mais pour plaire et briller. On y réussit en y parlant sentiment et morale et en n'en donnant que la « quintessence ». On s'ingénie donc à poser et à résoudre des problèmes délicats et galants. « On dit d'un amant : il ne la voit pas où elle est ; on dit d'un autre : il la voit où elle n'est pas. Lequel des deux exprime le plus d'amour ? » ; c'est là un débat poursuivi chez M^{me} de Tencin. Quand on discute de littérature, il ne s'agit pas d'écouter la voix ardente d'un poète ou la logique d'un philosophe. Peut-on écrire une tragédie en prose ? peut-on mettre dans une idylle des bergers qui aient la politesse des gens du monde ? ce sont des discussions de La Motte ou Fontenelle chez M^{me} de Lambert. *Et il importe moins de donner une raison forte qu'une raison brillante, une formule vigoureuse qu'une formule spirituelle.* Ces salons achèvent de donner à l'esprit du xviii^e siècle une de ses formes : le goût de ce qui est aimable, vif, ingénieux.

Pourtant, même dans ces premiers salons, l'esprit philosophique se prépare. On met de l'élégance et de l'esprit non plus seulement dans le sentiment ou le goût, comme chez M^{me} de Rambouillet, mais dans la raison ; c'est la raison qui intervient souvent, et qui tranche. *En un mot, ce qui compte de plus en plus dans ces salons, ce sont les « idées ».*

En même temps, les gens de lettres y prennent conscience de leur force. Les salons du xvii^e siècle sont surtout des salons de grands seigneurs. Au xviii^e siècle, si M^{me} de Lambert est une grande dame, M^{me} de Tencin est de médiocre noblesse. Elle a même mené une vie fort aventureuse ; et celle de M^{me} du Deffand a été quelque peu scandaleuse. *Dans leurs salons, la première place est aux gens de lettres, nobles ou roturiers, riches ou pauvres.* C'est eux qui en font le succès ; et ils apprennent à s'en convaincre.

DEUXIÈME PARTIE

LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE

Première période : 1715-1750.

I. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA VIE INTELLECTUELLE

LES gens de lettres et tous ceux qui ont le goût de cultiver leur intelligence, un homme d'État comme le marquis d'Argenson, un avocat comme Barbier, ont en religion et en politique des curiosités et des scepticismes, comme un Fontenelle ou un Bayle. Ils raisonnent et critiquent. Mais ce goût du raisonnement prend, dès cette première moitié du siècle, des formes qui ne sont pas seulement plus audacieuses : elles sont nouvelles.

On devient sensible à l'infinie diversité des hommes. On cesse de croire que l'homme est partout le même. On achève de découvrir le monde. Rien n'est plus en vogue que les récits de voyage ; on en forme de vastes recueils qui promènent les lecteurs chez les Orientaux, les Hottentots, les Caraïbes, les Patagons. Plus modestement, *on découvre l'Angleterre*, ses poètes : Pope, Milton ou Shakespeare ; ses philosophes et moralistes : Addison, Locke, Berkeley, Clarke, etc... ; ses romanciers : Swift, Richardson, vingt autres auteurs ; on est curieux de sa constitution et de ses mœurs. Et ce qui plaît chez les Persans ou les Anglais, c'est ce qui n'est pas exactement français, ce qui témoigne que le goût et l'esprit français ne sont pas la règle du monde.

On devient également sensible à la diversité des choses. Le système de Newton, plus clairement que celui de Copernic, ouvre l'infini des cieux. L'histoire naturelle attire par les curiosités des fossiles, de la vie des insectes et des plantes. Bientôt la physique même, la machine pneumatique, le baromètre, les lentilles seront à la mode. Il y a dans le monde désormais autre chose que l'homme, si divers et si changeant

qu'il soit ; il y a la multitude de tout ce qui vit, de tout ce qui est. *L'homme devient un être parmi des êtres.*

On ne se contente pas de découvrir ; on veut comprendre, expliquer, organiser. Au XVII^e siècle, pour expliquer, on ignorait, de bonne foi. On supposait une « nature permanente », une « immuable raison », des systèmes généraux qu'on construisait d'autant plus facilement qu'on ne cherchait pas ce qui pouvait les contredire. *Dès la première moitié du XVIII^e siècle, on découvre la complexité du monde.* On s'aperçoit que les « principes du goût » sont ignorés, contredits, dédaignés par ceux qui ne sont pas des Français ; on se rend compte qu'en observant une réalité beaucoup moins simple que la raison ne le supposait, Locke construit une psychologie plus solide que celle de Descartes. *Et la défiance se glisse, se précise, s'affirme contre les systèmes à priori. La raison ne se conçoit plus sans l'observation et l'expérience.*

Pourtant le besoin demeure d'aboutir à une vérité qui ait le caractère de toute vérité : la permanence, l'universalité. On ne croit plus qu'on puisse la découvrir en se fermant dans la raison pure ; mais on croit qu'on peut y parvenir malgré tout, et sans trop tarder, en tenant compte des quelques faits que l'on connaît. On refuse de s'en tenir à l'étude d'un goût français, d'une politique française du XVIII^e siècle. On veut organiser la pensée, l'art, la société pour toujours et pour tout l'univers qui pense. *Et c'est ainsi qu'en proclamant le danger des systèmes, on multipliera les systèmes trop souvent, en littérature, en philosophie, en politique, dans les sciences mêmes. L'histoire de l'esprit philosophique, dans la première moitié du siècle, n'est pas, comme on l'a dit, l'histoire du rationalisme, mais celle de la rencontre entre l'esprit rationnel et l'esprit expérimental.*

II. — VAUVENARGUES

Il naquit en 1715. Il fut officier, obscurément, contracta dans la retraite de Prague (1742) des infirmités qui firent de la fin de sa vie un dur martyr physique et moral. Il supporta courageusement ces souffrances et mourut en 1747, à trente-deux ans. Il a publié une *Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, suivie de *Réflexions sur divers sujets*, etc. (1746).

Lire : M. PALÉOLOGUE, *Vauvenargues* (1890).

Vauvenargues est philosophe assurément, et d'une bonne façon, qui est stoïcienne. Dans sa lutte contre la fortune, il fut

vaincu matériellement ; il ne le fut jamais moralement. Il ne fut pourtant pas philosophe à la façon des héros de Corneille ou de Descartes. Cette tension de la volonté, qui fut la sienne, il n'en fait pas la règle de la morale. *Il croit*, et c'est par là qu'il est bien du XVIII^e siècle, *que dans une société bien faite on pourrait pratiquer une morale aisée* où l'homme suivrait la pente de ses passions, les élans de son cœur. Les passions auxquelles il croit ne se confondent d'ailleurs jamais avec le plaisir et le caprice. Elles ne sont que les instincts généreux du cœur.

Cette philosophie, à la fois hautaine et indulgente, s'exprime dans un style ingénieux, dans des maximes, portraits, remarques, critiques où abondent les formules heureuses. Mais *leur plus grand charme est encore l'âme de Vauvenargues*, à la fois juvénile et vieillie, amère et généreuse, spontanée et tendre, une âme plus grande et plus riche que son génie.

III. — MONTESQUIEU

Charles de Secondat, baron de la Brède et de Montesquieu, naquit en 1689. Il fut conseiller, puis président au Parlement de Bordeaux. Ses premiers travaux furent des mémoires à l'Académie des sciences de Bordeaux. Il publia en 1721 les *Lettres persanes*.

ANALYSE. — *Deux Persans, Rica et Usbeck, visitent l'Europe et envoient leurs impressions à leurs amis. Ils font la satire des caractères et des mœurs (coquetterie, badauderie, les cafés, les financiers, la littérature et surtout le théâtre). Dans des passages plus graves, ils discutent de la prospérité des sociétés (histoire des Troglodytes), du pouvoir du roi de France, du pape, des différentes formes de gouvernement, du divorce, des colonies, etc...*

Montesquieu vécut à Paris jusqu'en 1727. De 1728 à 1731 il voyagea. (Il vit Vienne, la Hongrie, une partie de l'Italie, le Rhin, la Hollande, l'Angleterre, où il resta deux ans.) A son retour en France, il vécut presque constamment à son château de la Brède. Il mourut en 1755. Il avait publié les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734).

ANALYSE. — *Dans les chapitres I-VIII, Montesquieu étudie les causes de la grandeur qui sont surtout l'amour de la liberté, la discipline militaire, la politique du Sénat dans sa façon de conduire la guerre et la conquête, l'organisation politique qui assure la liberté en opposant les pouvoirs les uns aux autres. Dans les chapitres IX-XXIII, Montesquieu étudie les causes de la décadence jusqu'à la chute de l'empire d'Orient. Ces causes sont surtout l'introduction du luxe qui ruine les vertus civiques et morales, la disparition de la classe moyenne, l'étendue de*

l'empire qui oblige à faire vivre loin de Rome des armées qui ne connaissent plus que leur général.

L'Esprit des lois (1748).

ANALYSE. — Dans le livre I, Montesquieu pose les principes de sa méthode. Dans les livres II et III, il définit les trois sortes de gouvernement : le républicain, fondé sur la vertu [ou vertu civique] ; le monarchique, fondé sur l'honneur [ou fidélité au roi et à ses devoirs] ; le despotique, fondé sur la crainte. Les livres IV-VIII montrent comment les lois sont bonnes dans chaque gouvernement quand elles tendent à fortifier le principe nécessaire à ce gouvernement. Les livres suivants montrent comment pour être efficaces des lois doivent assurer la force offensive ou défensive d'un État, sauvegarder la liberté politique (Montesquieu donne l'Angleterre en exemple), régler le bon emploi des revenus publics, être adaptées au climat, au terrain, aux mœurs [ou esprit général] du pays, favoriser le commerce, etc...

Lire : A. SOREL, *Montesquieu* (1887) ; — É. FAGUET, *Politique comparée de Montesquieu, Voltaire et J.-J. Rousseau* (1902) ; — J. DEDIEU, *Montesquieu* (1913).

La formation intellectuelle de Montesquieu. — Elle a été celle de tous les gens cultivés de son temps. Au collège, il a appris du latin et l'art d'écrire. Il apprendra dans le monde qu'il ne suffit pas d'être instruit et qu'il faut plaire. Mais Montesquieu a eu d'autres curiosités et qui l'ont sauvé des frivolités du bel esprit. *Il a aimé les sciences, de très bonne heure, et les sciences qui reposent sur l'observation des faits ; l'histoire naturelle, la physique.* Il a rédigé des mémoires sur l'écho ou l'usage des glandes rénales. *Il a aimé les voyages* et tout ce qu'ils nous apprennent sur la vie et sa diversité. Enfin, au retour de ses voyages, *il a aimé profondément le travail et la méditation solitaires.* Il n'a plus vécu que pour lire et réfléchir. Au lieu de se disperser, il s'est concentré dans le plaisir de la pensée. C'est tout cela qui explique, pour une part, la nouveauté et la force de son œuvre.

L'histoire avant Montesquieu. — On avait publié, avant Montesquieu, d'innombrables livres d'histoire. C'est même un des genres à la mode. Mais le souci de la vérité est le moindre scrupule de ceux qui les rédigent. Ce sont des panégyriques faits pour exalter la grandeur du roi et l'éclat de ses conquêtes, ou des récits romanesques qui arrangent ou inventent les faits.

Il y eut cependant quelques progrès. *Au lieu d'écrire des panégyriques ou des romans, on voulut enseigner par les exemples*

du passé les leçons de l'histoire. On s'efforça d'expliquer les événements par le jeu des passions humaines et les ressorts des intrigues politiques. On écrivit une histoire non pas philosophique, mais morale. En même temps les recherches d'érudition se multiplient et sont faites souvent, comme celles des bénédictins ou de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, avec un grand souci de précision. Cette érudition reste pourtant en dehors de la littérature ; elle n'intéresse que des spécialistes.

Les « *Lettres persanes* ». — Montesquieu débuta par un ouvrage de morale divertissante, les *Lettres persanes*. C'est le prétexte à une alerte satire des mœurs. Comme celle de La Bruyère, elle peint ces mœurs avec pittoresque. Mais elle est très différente. Tout d'abord, celle de La Bruyère est grave, âpre, pessimiste. Celle de Montesquieu badine et se divertit (B. II, p. 74) ; et il y a dans son livre de morale des histoires de harem fort immorales. Surtout elle a une autre portée. La Bruyère dénonçait les abus ; il ne touchait pas aux principes ni de la morale ni de la politique. Le Persan de Montesquieu tient au contraire pour excellents les principes de sa religion et de sa morale de musulman, tels que la polygamie. Et ceux des Français et des chrétiens lui apparaissent souvent comme ridicules ou cruels. Si bien que le lecteur peut être tenté d'hésiter entre les raisons du Persan Usbeck et les usages de la France du XVIII^e siècle. Il ne déplaît pas à Montesquieu qu'il hésite. *Le scepticisme moral et politique se glisse dans la satire.*

Les « *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* ». — On avait écrit, avant Montesquieu, d'abondantes histoires romaines. Mais c'étaient des œuvres oratoires, sans aucune critique, où l'auteur ne se préoccupait que de beaux discours et de belle morale. Seuls Saint-Évremond et Bossuet avaient voulu comprendre l'histoire des Romains et l'expliquer. Saint-Évremond (*Réflexions sur les divers génies du peuple romain*, 1663) donne certaines raisons pour expliquer la prodigieuse fortune de la république romaine et de son écroulement ; mais ce sont des explications fragmentaires. Bossuet explique lui aussi (*Discours sur l'histoire universelle*) ; mais c'est une doctrine religieuse : tout se justifie par l'action de la Providence, qui prépare ou assure les destinées du christianisme. Les causes humaines ne sont que des causes secondes. Montesquieu tente, pour la première fois, une expli-

cation sociale. Les causes de la grandeur des Romains sont à la fois leur caractère et leur organisation politique ; mais l'équilibre des forces et des vertus civiques n'a pas pu se maintenir ; la victoire a apporté le luxe, énervé les mœurs ; les luttes de parti sont devenues des guerres civiles. C'est bien le raisonnement d'un savant qui étudie la constitution d'un organisme politique, les raisons de sa croissance et de son dépérissement ; c'est celui d'un observateur qui part des faits et essaie de ne pas les plier à son raisonnement. L'ouvrage de Montesquieu est sans doute en partie arbitraire et incomplet ; il ne dit rien, par exemple, de la religion, si importante à Rome. *Mais sa méthode est vraiment moderne, objective et scientifique.*

L'« *Esprit des lois* ». — C'est la même méthode qui fait l'originalité et la valeur de l'*Esprit des lois*.

On avait raisonné sur les lois abondamment avant Montesquieu. Deux gros ouvrages latins de Grotius et de Puffendorf avaient disserté sur le droit de la nature et des gens, sur le droit de la paix et de la guerre, et ils avaient eu un vif succès. Mais on en avait raisonné en philosophes cartésiens ; on avait établi l'idée de loi, d'une loi naturelle, c'est-à-dire conforme à la raison naturelle à l'homme, et on avait dégagé logiquement les conséquences de cette idée. La méthode de Montesquieu est toute différente.

La loi politique ne doit pas être étudiée comme un principe de la raison, mais comme les lois des sciences de la nature. La loi astronomique de Newton par exemple règle nécessairement les mouvements de la terre, des planètes. Mais nul ne pouvait imaginer cette loi avant d'avoir observé les déplacements des astres. Une loi de ce genre n'est pas une idée que l'on impose aux choses ; ce sont les choses qui nous révèlent l'idée qui les gouverne. *Il en est de même des lois politiques ; elles ne peuvent être comprises que si l'on part des faits politiques, infiniment divers selon les temps, les milieux, les races.* Une bonne loi politique n'est pas un bon raisonnement de philosophe ; c'est celle qui, en fait, a établi une bonne harmonie dans un milieu politique déterminé. Il peut y avoir autant de bonnes harmonies qu'il y a de milieux politiques différents. La loi n'a jamais une valeur absolue ; ses qualités ou ses défauts sont relatifs à la société qu'elle gouverne à un moment déterminé de son histoire.

Montesquieu, avec cette méthode, aurait pu se perdre dans une poussière de cas particuliers. Mais *il croit que ces cas peuvent*

se grouper selon certaines tendances générales. Les États sont *despotiques* ou tendent vers le despotisme ; le despotisme ne se maintient que par *la crainte*. Ou bien ils sont *monarchiques* et leur principe est *l'honneur*. Ou bien ils sont *républicains* et leur principe est *la vertu*. En outre dans tout gouvernement, quel qu'il soit, la crainte, l'honneur, la vertu ne suffisent pas. *Il ne peut y avoir de stabilité que si la loi tient compte de certaines conditions de la vie sociale*, s'il y a un accord des lois entre elles pour maintenir le principe du gouvernement ; la liberté, par exemple, n'est possible que par un équilibre des pouvoirs exécutif, législatif, judiciaire, indépendants l'un de l'autre et qui se limitent mutuellement, comme il est arrivé en Angleterre (B: II, p. 76). Il faut aussi que les lois soient en rapport avec le climat, avec le « terrain », avec l'esprit général ou les mœurs d'une nation, avec la religion, etc.

✓ Avec Montesquieu, la philosophie du droit devient donc une philosophie historique, fondée sur l'observation et qui respecte la diversité de la vie réelle. Pourtant il faut bien que cette diversité aboutisse à un ordre, à une explication. Et la difficulté de la méthode est double. On peut se perdre dans la multitude des faits, juxtaposer des observations nombreuses, mais confuses. Et c'est souvent le défaut de Montesquieu. *La composition de l'Esprit des lois est difficile à suivre, même dans l'ordre général de certains livres.* Cette dispersion explique de réelles contradictions, fréquentes chez Montesquieu. D'autre part, *quand il veut dégager des lois générales, Montesquieu devient très souvent, à son insu, un raisonneur et non un observateur.* Les faits mêmes sur lesquels il s'appuie sont incertains ou erronés ; il admet sans discussion des balivernes contées par des voyageurs ignorants. Et il lui suffit souvent d'un fait ou de quelques-uns de ces faits incertains pour formuler une loi à laquelle il donne une valeur universelle. Les intentions de Montesquieu sont celles d'un savant ; mais son livre est souvent celui d'un homme d'imagination ou, comme on disait, d'un « systémateur ». ✕

IV. — VOLTAIRE (de 1694 à 1750)

François-Marie Arouet (Voltaire est l'anagramme de Arouet l[e] jeune) est né en 1694. Il était fils d'un notaire. Il fit au collège Louis-le-Grand de brillantes études. Au sortir du collège, il vécut joyeusement. Certaines de ses tragédies, depuis *Œdipe* (1718), ont un vif succès (les meilleures sont *Zaïre* [1732] et *Mérope* [1743]). Pour des propos qu'on juge insolents, il est enfermé à la Bastille pendant près

d'un an. Le plaisir et la littérature ne lui font d'ailleurs pas oublier l'intérêt de ses affaires. Il y acquit une fortune d'abord importante, puis considérable. A la suite d'une querelle avec le chevalier de Rohan, il est obligé de se réfugier en Angleterre (1726). Il y reste deux ans et y publie l'édition définitive de son poème épique, *la Henriade*, dont le héros est Henri IV. Il revient à Paris en 1729. En 1734 il publie ses *Lettres philosophiques*, où il raconte les impressions de son voyage en Angleterre.

L'ouvrage inquiète l'autorité. Voltaire s'installe donc en Lorraine, chez la marquise du Châtelet. Il y vit pendant dix ans agréablement et surtout laborieusement, s'occupant de sciences, amassant les matériaux du *Siècle de Louis XIV*. Il est repris ensuite par la vie mondaine et la vie de cour. M^{me} de Pompadour le protège ; il entre à l'Académie. Mais l'autorité commence à poursuivre plus énergiquement les livres des philosophes. Voltaire juge prudent d'accepter l'invitation de Frédéric II, roi de Prusse (1750). Outre ses tragédies, *la Henriade*, les *Lettres philosophiques*, Voltaire avait publié toutes sortes d'œuvres : des *Discours en vers sur l'homme* (1738-1740), des *Satires spirituelles en vers*, dont *le Mondain* (1736) ; une *Histoire de Charles XII* (1731), ses premiers contes, dont *Zadig* (1747).

Lire : G. LANSON, *Voltaire* (1906).

La formation intellectuelle. — Voltaire a d'abord été, très longtemps, un bel esprit mondain. Il est, dans les salons joyeux qu'il fréquente, l'homme d'esprit et le boute-en-train ; il est de toutes les fêtes, les plus grossières comme les plus spirituelles. Et il se grise de ses succès comme de ses plaisirs.

Sa philosophie même n'est que le scepticisme frivole de ceux qu'il fréquente. La religion gêne les plaisirs : il tient donc la religion pour une puissance redoutable, qu'on salue, et dont on sourit discrètement entre gens avisés. La nature est plus commode, parce qu'en nous donnant des sens elle semble nous avoir invités à les satisfaire. Le poème du *Mondain* chantera donc les plaisirs et la nature qui les inventa. *La philosophie de Voltaire n'est encore que l'art de jouir tel que l'ont conçu un Saint-Évremond ou un Fontenelle.*

Le poète épique et tragique. — En littérature, les idées de Voltaire sont aussi, assez exactement, celles qui plaisent aux salons, aux « bureaux d'esprit ». Elles sont celles de Boileau, revisées par La Motte et Fontenelle. Dans *le Temple du goût* (titre d'un poème de Voltaire en 1733), il laisse à la porte les précieux et les burlesques et fait entrer tous les écrivains classiques ; mais pour y être admis il faut croire surtout au



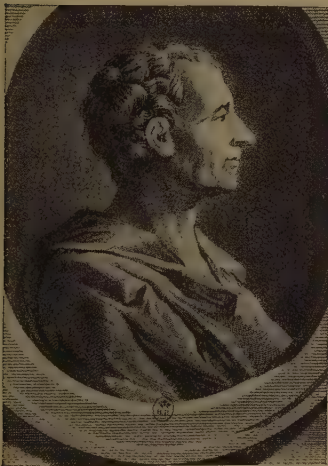
LA BRUYÈRE.

Portrait de Saint-Jean, gravé par Drevet.



FÉNELON.

Portrait de Vivien ; musée de Munich.



MONTESQUIEU.

Gravure de Henriquez,
d'après la médaille de Dassier.



VOLTAIRE âgé de 24 ans.

D'après le tableau de Largillière.

goût des gens du monde, pour qui il n'y a pas de génie sans politesse, sans cette raison ornée et scrupuleuse qui réprime tous les écarts de l'inspiration et du style.

C'est ainsi que *la Henriade* est un poème épique parfaitement classique et régulier, qui a passé pendant cent ans pour un chef-d'œuvre, et dont les « machines » et la philosophie raisonnable et tolérante sont illisibles aujourd'hui. C'est ainsi que *les meilleures tragédies de Voltaire sont adroites, pathétiques parfois, mais creuses et banales*. Il l'a senti, peut-être ; ou plutôt il écrit pour ces mondains dont le goût timide se laisse séduire pourtant par de sages et discrètes nouveautés. Il choisit donc des sujets nationaux et non plus grecs ou romains (les Croisades dans *Zaïre*, la chevalerie dans *Adélaïde du Guesclin*) ; dans *la Mort de César*, il montre le peuple au Forum ; il y a dans *Éryphile* un spectre, dans *Tancrède* le vague décor d'un tournoi, etc. *L'esprit de la tragédie ne change pas ; son cadre tend à se transformer.*

Les débuts de la philosophie de Voltaire. — Pourtant Voltaire a des mésaventures. Il est obligé de vivre en Angleterre, pendant deux ans, puis de quitter Paris et de se résigner à un demi-exil, d'ailleurs agréable, auprès de M^{me} du Châtelet. Ici et là, il apprend bien des choses : d'abord que tous les hommes n'ont pas les mêmes idées que les mondains de France ; et puis qu'il y a autre chose que la poésie spirituelle ou même qu'une belle tragédie. *Il découvre la liberté anglaise*, qui donne à chacun le droit d'exprimer sa pensée, même sur des matières de religion ou de politique ; *la science anglaise* de Bacon ou Newton, qui a substitué les faits et les expériences à la raison abstraite de Descartes. Auprès de M^{me} du Châtelet, il étudie lui-même les sciences, la philosophie, notamment celle de Leibniz. *Il découvre* (à peu près à lui tout seul) *l'histoire*, celle qu'on apprend dans les documents authentiques et non plus dans les narrations pompeuses et mensongères.

Ainsi il croit encore que la vie française et la vie tout court sont bonnes ou du moins meilleures qu'elles n'ont jamais été. Mais *tout ce qu'elles ont de bon, elles le doivent au progrès de la raison ; tout ce qui les gâte, ce sont l'intolérance, la superstition et toutes sortes de préjugés*. Le devoir de l'homme de lettres, du philosophe, est de combattre ces préjugés et d'enseigner les règles simples d'une vie tolérante et bienveillante. C'est ce que prêcheront *la Henriade*, épopée d'un roi raisonnable et tolérant ;

les *Discours en vers sur l'homme* ou le poème sur la *Loi naturelle*. Ils suggèrent qu'il suffit à l'homme pour bien vivre d'une morale réduite aux sentiments élémentaires et naturels de la justice et de la bienfaisance. Les *Contes* en prose, dont le meilleur est *Zadig*, mêlent aux badinages et divertissements ces leçons d'indulgence et de modération.

D'ailleurs, si Voltaire a l'amour profond de la « philosophie », il n'aime pas moins ses intérêts. Et ceux de son amour-propre sont particulièrement chatouilleux. Il veut réussir et plaire ; il exige qu'on tienne ses ennemis ou seulement ceux qui ne sont pas de son avis pour des stupides et des canailles. *Ainsi la polémique et des polémiques médiocres encombrant souvent la prose ou les vers, et même les tragédies.*

L'art de Voltaire. — Dans cette première période, la philosophie de Voltaire reste prudente et mesurée. Pour l'opinion, il n'est guère encore que le plus illustre des poètes dramatiques et épiques. Son art au contraire est déjà achevé. *La Henriade*, les tragédies sont écrites dans un style noble, fade, incolore. Mais les *Lettres philosophiques*, les *Contes* en vers, les *Contes* en prose, telle satire, amènent déjà à sa perfection le style et l'esprit de Voltaire. Prose ou vers agiles où le mouvement se fait non par l'agencement grammatical de la phrase, mais par le mouvement même de la pensée qui passe comme en se jouant d'une idée à l'autre. *Prose ou vers qui ne sont ni colorés, ni même pittoresques, mais qui sont sans cesse vivants, parce que les idées abstraites trouvent le fait, le détail concret, le morceau de réalité qui les traduisent.* Prose ou vers spirituels, parce que la pensée voltairienne, au lieu de cheminer méthodiquement, nous mène au but à travers un pays de fantaisie, passe d'une raison sérieuse à une ironie, de la réalité à la chimère, de la gravité d'une dissertation à la calembredaine d'un conte. Rien n'y semble calculé ; *la pensée n'est pas méthodiquement préparée et conduite ; elle jaillit* (B. II, 79-88).

V. — LES SCIENCES DE LA NATURE. BUFFON

Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788), naquit à Montbard, près de Semur. En 1730, il voyagea en France, Italie, Angleterre. Ses premiers travaux furent des études de mathématiques et de botanique. Puis il se voua tout entier à son *Histoire naturelle*, résidant la plus grande partie de l'année dans son château de Montbard.

L'*Histoire naturelle* (1749-1788) comprend la *Théorie de la terre*, *Histoire naturelle de l'homme*, l'*Histoire des quadrupèdes*, l'*Histoire des oiseaux*, l'*Histoire des minéraux*. Des suppléments importants ont paru de 1774 à 1779, dont les *Époques de la nature*, qui corrigent et complètent la théorie de la terre.

Buffon eut des collaborateurs : Daubenton, dès le début, pour les descriptions anatomiques ; Guéneau de Montbéliard et l'abbé Bexon, pour les descriptions des oiseaux, etc... Nommé intendant du Jardin du Roi (Jardin des Plantes), il lui donna une extension considérable.

Lire : D. MORNET, *les Sciences de la nature en France au XVIII^e siècle* (1912).

Les sciences de la nature avant Buffon. — Ce n'est pas Buffon qui a créé le goût pour l'histoire naturelle. Il date de la fin du XVII^e siècle. Il devient une mode et un engouement dans la première moitié du XVIII^e. On collectionne les fossiles et les coquillages. Or ces sciences ne sont plus du tout des sciences mondaines, réduites, comme l'astronomie de Fontenelle, à d'aimables dialogues pour l'usage des marquises. Elles ont pris très nettement conscience des règles modernes de la méthode scientifique. En même temps que Buffon (Préface d'une traduction de la *Statique des végétaux* de l'Anglais Hales), ou avant lui, plusieurs savants les ont formulées. *On voit très bien ce que c'est que l'observation des faits, comment on poursuit des expériences, les caractères qui distinguent une hypothèse d'une loi démontrée.*

La méthode de Buffon. — *L'originalité de Buffon n'est donc pas dans sa méthode. Il a simplement le mérite d'avoir essayé de appliquer à de vastes sujets, l'histoire du globe et des animaux, où d'autres n'avaient proposé que des hypothèses romanesques.* Il a su rassembler des faits, étudier les fossiles, les coupes de terrain dans les carrières, les formes des vallées. Il a eu la longue patience du travail qui était, selon lui, la marque même du génie. Il a poursuivi son œuvre immense, sans répit, souvent dix heures par jour, pendant quarante ans.

Scientifiquement, l'œuvre est très imparfaite. Il y a des vues judicieuses et profondes. La dégénération des animaux annonce l'évolution des espèces de Lamarck. Les *Époques de la nature* ont prévu nos époques géologiques. Par contre, bon nombre de théories étaient chimériques : l'explication de la transmission de la vie par les molécules organiques, l'histoire de la formation des montagnes sont entièrement ou partiellement démenties

par la science moderne. Au total, Buffon a été un bon savant, mais dont les mérites n'ont pas été supérieurs à ceux d'un Réaumur. Son influence a été, par contre, infiniment plus considérable.

Les grandes vues de Buffon. — Cette influence est due en partie à ce qu'il n'a pas été rigoureusement fidèle à ses méthodes. Il savait qu'il ne fallait pas confondre une hypothèse et une vérité, et il a constamment présenté, comme des vérités, des hypothèses. Mais ces hypothèses étaient grandioses. Elles déroulaient, devant les yeux du lecteur, l'histoire du monde, les problèmes de la vie animale. Buffon se grisait lui-même quelque peu de ces visions ; il croyait à « la vue de l'esprit » capable de devancer les lenteurs de l'étude. *Il vivifiait ainsi les sécheresses de la science en la prolongeant jusqu'à de vastes tableaux qui rejoignent la poésie.*

L'art de Buffon. — Cette influence est due aussi à son art d'écrivain. Ses prédécesseurs avaient parlé d'histoire naturelle en savants, sans aucun souci de bien écrire. *Buffon a eu peut-être plus de scrupules d'écrivain que de scrupules de science.* Il a exposé méthodiquement dans son *Discours de réception à l'Académie française (Discours sur le style)* les principes de son art. *Bien écrire, c'est mettre dans son œuvre de « l'ordre » et du « mouvement ».* Et c'est aussi adapter la dignité de son style à la dignité de son sujet (B. II, p. 105). Buffon fait l'histoire du monde. C'est le sujet le plus grandiose qui soit. L'œuvre devra donc s'élever dans une architecture solennelle, comme « un temple à la nature ». Et les ornements de ce temple devront convenir à la majesté de l'ensemble. *Point de termes trop techniques ou communs, mais ces « termes généraux »* qui gardent la dignité oratoire et s'enchaînent dans un rythme solennel (B. II, p. 104).

Buffon a tenté d'ailleurs d'accorder cette conception du style avec la vérité et la force de l'expression. *Il n'écrit pas dans la langue vague et incolore des poètes de son temps.* Il a créé ou adapté des mots techniques énergiques, mis en bonne place des mots qui n'étaient pas du style noble. Mais trop souvent aussi il a mis à la mode un style descriptif, qui sacrifie la précision et la vérité à la majesté. Ses collaborateurs, l'abbé Bexon, Guéneau de Montbéliard, auxquels il laisse rédiger entièrement des descriptions, ont exagéré ses défauts.

Les adversaires de Buffon. — Condillac et dix autres ont assuré, contre Buffon, que donner de grandes vues pour des

vérités démontrées, c'était discréditer la science et que le beau style, s'il ravissait les gens de lettres, accoutumait le lecteur à préférer l'art à la précision et à la vérité.

Buffon eut aussi d'autres adversaires. La *Théorie de la terre* et les *Époques de la nature* n'étaient pas d'accord avec le récit de la Genèse dans la Bible. Les théologiens s'émurent. Il fut question de poursuivre Buffon ou son livre. Il dut publier, dès son quatrième volume, une déclaration où il reconnaissait que ses théories n'étaient que des hypothèses et qu'il les rétractait si vraiment elles étaient démenties par la Bible.

L'influence de Buffon. — Mais l'opposition des gens de science ne dépassait pas le cercle étroit des spécialistes et les théologiens n'intéressaient guère que des théologiens. *La gloire de Buffon fut immense, aussi grande que celle de Voltaire ou de Rousseau.* Par lui le goût des sciences devint une mode mondaine ; elles pénétrèrent presque partout, jusque dans l'enseignement. Le conflit même avec les savants servit la science et la philosophie. En résistant à Buffon, en se défiant de l'art de plaire et du prestige des systèmes généraux, les savants achevèrent de définir les conditions de l'esprit d'observation et d'expérimentation. De Diderot à Lavoisier et du chimiste Rouelle au naturaliste Lamarck, *on a fixé très exactement les distinctions entre le raisonnement abstrait des métaphysiciens et des mathématiciens et les démonstrations expérimentales qui seules établissent les lois de la physique, de la chimie, de l'histoire naturelle. Désormais, et ce résultat est capital, l'esprit cartésien est nettement dépassé.* On conçoit une nouvelle forme de vérité, celle qui n'est pas seulement l'accord de l'esprit avec lui-même, mais l'accord de l'esprit avec les choses. La dernière des grandes exigences de l'esprit moderne achève de s'imposer.

Enfin, le conflit de Buffon avec les théologiens aboutit également à une solution moderne. On conclut que le domaine de la science et celui de la religion doivent être nettement séparés.

Deuxième période (1750-1789)

I. — LA LUTTE ENTRE LA PHILOSOPHIE ET L'AUTORITÉ

Avant 1750, on ne se rend pas très nettement compte de l'importance de l'esprit philosophique. La Bruyère se disait « philosophe »

et entendait seulement par là qu'il était un sage. Peu à peu cependant on s'inquiète des audaces de la nouvelle pensée qui se dit philosophique.

L'autorité disposait d'armes redoutables. *Légalement* (par un édit de 1757), *l'auteur ou l'imprimeur d'un ouvrage jugé scandaleux pouvait être condamné à mort*. En fait, il y eut des condamnations allant jusqu'à neuf ans de galères et à la prison perpétuelle contre les vendeurs ou détenteurs de ces ouvrages. Les auteurs s'en tiraient avec quelques mois de détention ou en s'exilant. *Ils avaient en effet pour eux une bonne partie de l'opinion publique*. Malesherbes notamment, le directeur de la librairie, les protégeait. Les livres philosophiques se vendaient assez ouvertement, jusqu'aux portes du palais de Versailles.

Les principaux épisodes de la lutte furent, après la condamnation du livre de Toussaint, *les Mœurs* (1749), la condamnation d'une thèse de l'abbé de Prades (1751) plus ou moins inspirée par Diderot, la suppression de l'*Encyclopédie* (1752), qui continua pourtant à s'imprimer avec une autorisation tacite, surtout la condamnation du livre *De l'Esprit* d'Helvétius (1758), la révocation du privilège de l'*Encyclopédie* (1759), la condamnation de l'*Émile* de Rousseau, qui dut s'enfuir en Suisse (1762). Mais à partir de cette date, les sévérités de l'autorité se discréditent dans l'opinion et faiblissent d'ailleurs. Le *Bélisaire* de Marmontel qui prêchait la tolérance peut se vendre à peu près librement. L'*Histoire des Indes* de l'abbé Raynal fut condamnée en 1781. Mais le *Mariage de Figaro* finit par être joué avec un succès éclatant.

1^o LA POLITIQUE

Les attaques des philosophes. — *En politique, les idées des philosophes étaient assez confuses et généralement fort modérées*. Il y eut quelques théoriciens du gouvernement républicain et même d'un gouvernement communiste ou socialiste établissant entre les citoyens une égalité complète et supprimant la propriété (le plus connu est Morelly). Mais ces théoriciens ont été peu nombreux et n'ont exercé qu'une très faible influence. *Les autres, dans la pratique, ne demandent jamais une révolution*. Ils estiment que la république n'est possible que dans un petit État (comme à Genève). Ils se contentent de réclamer une monarchie « tolérante » et « éclairée », qui enlève à l'Église toute autorité dans les affaires de l'État et qui corrige les abus de la justice, des finances, etc.

2^o LA RELIGION

En religion et en morale, les philosophes attaquent de plus en plus violemment ce qu'ils appellent le fanatisme. Ils essaient

de démontrer que toutes les religions sont des inventions des prêtres imposées à la crédulité des hommes. Pourtant toutes ces religions, disent-ils, renferment un fond commun, *la religion naturelle* (existence de Dieu, immortalité de l'âme, conscience qui nous enseigne le bien et le mal moral, etc.). Un certain nombre d'entre eux vont jusqu'à l'athéisme et au matérialisme (Helvétius, d'Holbach, etc.). Mais cet athéisme est dissimulé dans la plupart de leurs œuvres ; il a exercé peu d'influence. Et, malgré ce matérialisme, ils ont voulu définir et enseigner une morale sociale.

Influence de l'esprit philosophique. — Elle a été certainement très grande dans les milieux cultivés de la capitale. Par leur activité et, il faut bien le dire, par la maladresse et la médiocrité de leurs adversaires, les philosophes ont conquis toute une élite intellectuelle.

Les salons cessent d'être des bureaux d'esprit pour devenir des salons philosophiques. M^{me} du Deffand, M^{me} Geoffrin ne sont pas elles-mêmes des philosophes : l'une est prudente et l'autre peu curieuse d'idées. Mais ceux qu'elles reçoivent sont souvent des philosophes. M^{lle} de Lespinasse est trop occupée de sa vie sentimentale pour donner une grande place à la philosophie ; elle aime pourtant l'esprit philosophique et tout le monde est, chez elle, philosophe. Enfin les salons de M^{me} Helvétius, de M^{me} d'Épinay, de M^{me} d'Holbach sont entièrement des salons « encyclopédiques » où l'on poursuit les plus audacieuses discussions. M^{me} Necker est sincèrement pieuse ; mais son salon est, lui aussi, philosophique et l'on y discute d'idées et de systèmes, bien plus que de romans ou de poésies.

Ainsi s'est créé en France, incontestablement, un esprit philosophique qui est un prolongement de l'esprit cartésien. Comme dans la première moitié du siècle, *cet esprit admet que les progrès humains se font surtout par les progrès de la raison raisonnante* (l'exposé le plus caractéristique est celui de Condorcet : *Esquisse d'un tableau des progrès de l'esprit humain*, 1794). C'est cette raison qu'on doit consulter pour découvrir ce qui est vrai ou faux en matière de politique, de morale, de religion. Grâce à elle, *les philosophes essaient d'organiser des systèmes complets* (*Système social* de d'Holbach, œuvres de Mably, etc...) qui détermineront des vérités politiques et morales bonnes pour tous les hommes de tous les temps et de toutes les nations.

Mais ce goût de la logique rationnelle a été combattu, limité

au XVIII^e siècle. Tous ces « idéologues », comme on les a appelés, aiment les sciences d'observation et d'expérimentation. Ils sont curieux des récits de voyage, de l'histoire, qui leur font connaître la diversité des hommes. Ils ont cherché à se documenter. Ainsi *leurs systèmes ne sont plus proprement abstraits. Ils essaient de les appuyer sur l'expérience.* Ils disent clairement, comme d'Holbach, par exemple, qu'aucune loi n'est bonne pour tous les peuples et pour tous les temps. Leurs intentions sont sans cesse conformes à celles des savants qui étudient la physique ou l'histoire naturelle.

On sait mal encore dans quelle mesure cet esprit philosophique s'est répandu en France dans toutes les classes sociales. Il est certain que dans les Académies provinciales on s'occupe beaucoup de sciences, qu'on aborde des questions d'économie politique, et quelques-unes de politique, avec une assez grande liberté d'esprit. Nous avons la preuve qu'on y perd parfois le respect des croyances traditionnelles. Les œuvres de certains philosophes, Voltaire, Marmontel, l'abbé Raynal, sont très lues partout. Pourtant Diderot, d'Holbach, d'autres ont assez peu de lecteurs. Dans presque tous ces centres provinciaux, on est très prudent. *La bourgeoisie moyenne dans son ensemble reste pieuse et disciplinée. Il y a des esprits révolutionnaires ou incroyants, à la veille de la Révolution ; il n'y a pas de philosophie révolutionnaire.* Il y a surtout, avec de la misère, un grand besoin de réforme et une grande confiance dans la puissance de la philosophie pour concevoir et appliquer ces réformes.

Pratiquement d'ailleurs, avant la Révolution, les résultats obtenus par l'esprit philosophique sont seulement ceux que voici : *l'idée de tolérance s'est imposée* ; des prêtres, même zélés, la défendent ou l'acceptent ; les mariages des protestants sont reconnus comme valables ; *la liberté de penser et d'écrire, toujours sévèrement limitée par des lois impitoyables, est en fait assez grande* ; à la veille de la Révolution, les livres des philosophes circulent à peu près librement. Dans l'administration de la justice, la torture des accusés a été supprimée en 1780.

II. — VOLTAIRE (1750-1778)

Voltaire ne tarda pas à se brouiller avec Frédéric II, qui était philosophe, mais vaniteux et irritable comme lui. Il dut quitter l'Allemagne assez piteusement. Il habita alors successivement les

environs de Genève (aux Délices), à Lausanne, à Ferney (acheté en 1758 ; en France, près de la frontière suisse), à Tournay, loué à vie en 1758. A partir de 1760 il vit surtout à Ferney. Sa gloire s'y accroît de jour en jour ; il tient table ouverte ; les visiteurs s'y pressent de tous les pays d'Europe. Quand il revint à Paris, en 1778, il fut accueilli triomphalement. Il y mourut deux mois après (30 mai 1778).

Il avait publié en 1751 le *Siècle de Louis XIV.*

ANALYSE. — *Chapitre I-XXIV. Introduction. Histoire des guerres et de la diplomatie ; — chap. XXV-XXVIII. Particularités et anecdotes [qui n'ont pu trouver place dans les chapitres précédents] ; — chap. XXIX-XXX. Gouvernement intérieur [justice, commerce, politique, finances] ; — chap. XXXI. Des sciences ; — chap. XXXII-XXXIV. Des beaux-arts ; — chap. XXXV-XXXIX. Affaires religieuses.*

L'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations (1756).

L'ouvrage commence à Charlemagne et fait l'histoire de toutes les nations du monde (y compris l'Orient et l'Amérique) jusqu'à Louis XIII.

Le conte de Candide ou l'optimisme (1759).

ANALYSE. — *Le jeune Candide, élevé au château de Tunder ten Tronckh, en Westphalie, en compagnie du philosophe optimiste Pangloss, est victime des pires calamités qui démentent l'optimisme de Pangloss : guerre (le château est ravagé et ses habitants massacrés), naufrage, tremblement de terre, l'Inquisition. Ils s'en vont jusque dans le pays imaginaire d'Eldorado, où ils s'enrichissent ; des aigrefins les ruinent en partie, puis complètement ; et ils finissent leurs jours dans une petite métairie de Turquie, en « cultivant leur jardin ».*

Le Traité sur la tolérance (1763).

Le Dictionnaire philosophique (1764).

Recueil d'articles, études, notes, publiés par Voltaire à différentes époques et rangés par ordre alphabétique des matières. Il y a des études de philosophie, de critique littéraire, de morale ; les plus intéressantes sont celles qui, sous une forme spirituelle, attaquent les abus et les préjugés.

Le conte de l'Ingénu (1767) ; celui de *l'Homme aux quarante écus* (1768 — contre les doctrines des économistes). Voltaire continuait d'ailleurs à écrire des tragédies où il défend ses idées philosophiques (*les Guèbres ou la Tolérance*, 1769), des satires en vers et une foule de pamphlets spirituels où il bataille pour ses idées.

VOLTAIRE HISTORIEN. — *La méthode critique de Voltaire.* — Nous avons dit que les *Considérations* et *l'Esprit des lois* de Montesquieu ont transformé l'histoire. L'histoire n'est plus pour lui un exercice de rhétorique et d'imagination, mais une explication des événements humains, analogue à celle des sciences de la nature. Mais le défaut de Montesquieu était de

ne pas contrôler les faits qui justifiaient ses explications ; il avait plus d'esprit philosophique que d'esprit critique. *Voltaire, au contraire, a voulu, pour écrire l'histoire, établir d'abord les faits avec certitude.* Pour le *Siècle de Louis XIV*, notamment, il s'est documenté avec une activité et des scrupules minutieux. *Par lui l'érudition savante* (qui est cultivée avec intelligence dès la fin du XVII^e siècle) *et l'histoire comme genre littéraire se rejoignent.* Il arrive pourtant à Voltaire d'oublier ses scrupules critiques. Comme tous ses contemporains, il se méfie judicieusement des légendes aussi longtemps qu'elles sont françaises ou même européennes ; mais il se laisse égarer dès qu'il s'agit de la Chine et de Confucius, des Guèbres et de Zoroastre. Il y a trop souvent dans son *Essai sur les mœurs* des faits et des récits qui ne prouvent que la crédulité ou l'imagination des voyageurs à qui Voltaire se hâte un peu trop de les emprunter.

Voltaire a transformé les intentions de l'histoire comme sa méthode. Dans le *Siècle de Louis XIV*, il ne se propose pas seulement de célébrer les victoires, les conquêtes et la gloire du grand roi. Il écrit l'histoire de la France, de la nation, de sa grandeur et de ses misères ; *il fait l'histoire des mœurs et de l'esprit français.* Dans l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, *c'est toute l'histoire de l'humanité* qu'il poursuit, non pas seulement celle des batailles, des empires qui s'enflent ou croulent, mais de toute cette lutte apparente ou cachée qui, à travers le déchaînement des instincts et des ambitions, élève peu à peu certains peuples de l'esclavage et du fanatisme vers plus de justice, plus de liberté, plus d'intelligence. Il est certain d'ailleurs que *la clairvoyance de Voltaire a ses limites.* Comme tous ses contemporains, il est incapable de comprendre certaines énergies humaines, le rôle et la puissance de certains enthousiasmes et de certaines traditions. Tout ce qui ne s'exprime pas en idées claires et raisonnements simples (la foi mystique des croisades, la mission de Jeanne d'Arc, par exemple) n'est pour lui que fourberie ou superstition. Il ne comprend vraiment que ce qui lui ressemble.

L'ACTION DE VOLTAIRE. — 1^o Son évolution morale. — A partir de son départ de Prusse, les idées de Voltaire se transforment profondément. Il a appris, par expérience personnelle, qu'il n'y a pas seulement, dans la vie, l'agrément des soupers fins, des conversations spirituelles, ou même de l'étude. Il a souffert ; il a été trompé ; il a dû quitter la France, puis

la Prusse ; il est malade. *Ainsi l'optimisme facile du mondain devient le pessimisme ironique et âpre de Candide* ; des hommes, à la fois cruels et stupides, habitent un monde qui ne se soucie pas d'eux et qui, au hasard des caprices de la nature, les tourmente ou les écrase.

Pourtant le pessimisme de Voltaire est un pessimisme courageux. L'homme est mauvais ; mais moins mauvais pourtant de siècle en siècle, et mieux protégé contre la nature. Le progrès est possible ; et il est possible par le progrès de l'intelligence qui entraîne celui de la tolérance et de la justice. Il faut donc agir ; et Voltaire a agi énergiquement.

2^o *La méthode d'action de Voltaire. — Elle est d'abord réaliste et pratique.* Voltaire n'a pas, sous prétexte de réformer le monde, vécu hors du monde. Il est même à la tête d'un petit monde, qui est celui de son domaine de Ferney. Et il l'a agrandi, amélioré avec une merveilleuse activité. Voltaire seigneur de village a été, à peu près, le meilleur seigneur qui soit, et, dans tous les cas, le plus avisé, le plus diligent.

Hors de Ferney, il ne pouvait agir que par la plume. Il a porté dans cette action la même intelligence lucide et alerte. À côté d'un grand ouvrage comme l'*Essai sur les mœurs*, il multiplie les brochures, pamphlets, feuilles volantes ; il a toute une « manufacture » de ce qu'il appelle rogatons ou petits pâtés. Ils circulent aisément, puisqu'ils sont courts. Ils sont insaisissables, en partie, parce qu'ils sont trop nombreux ; il les désavoue d'ailleurs avec fracas et serments. *Et ils conquièrent l'opinion parce qu'ils sont spirituels*, parce que la fantaisie y est sans cesse renouvelée et étincelante.

Les défauts de Voltaire s'y trahissent sans doute ou s'y étalent. *Il est prodigieusement vaniteux et irritable.* Les querelles le mènent à des fureurs ridicules et sans dignité. Pour défendre la liberté de pensée, il demande ou exige qu'on embastille ses adversaires : Trublet, la Beaumelle, Fréron. Et il est tour à tour audacieux et couard, généreux et mesquin, clairvoyant et aveuglé.

3^o *L'action directe.* — Au total, pourtant, il a bien agi, et vingt épisodes ou cent pages qui ne sont pas à son honneur ne peuvent pas faire oublier qu'il a rendu d'éclatants services. C'est lui qui a fait réhabiliter le protestant Calas, roué pour avoir soi-disant tué son fils, parce qu'il voulait se faire catholique (1762), et les Sirven, accusés d'avoir noyé leur fille,

parce qu'elle était dans un couvent catholique (1764). C'est lui qui proteste contre l'exécution du chevalier de La Barre, décapité pour avoir chanté des chansons impies sur le passage d'une procession et mutilé un crucifix. *Par lui, pour la première fois, dans des affaires précises, sur des réalités qui touchent l'opinion et décident de l'avenir, ce sont la justice et la tolérance qui triomphent.*

Les idées politiques et sociales de Voltaire. — Voltaire est d'ailleurs si bien pris par le besoin d'agir qu'il ne trouve guère le temps de coordonner ses idées en système. Il n'en a pas le goût, peut-être. *En métaphysique, il s'arrête volontiers au « que sais-je » ?* Il admet l'existence de Dieu, celle de l'âme, mais doute fort que cette âme soit libre. *En politique, il est pour un gouvernement monarchique éclairé ;* il désire qu'on tire le peuple de sa barbarie ignorante ; mais il se défie de la canaille ; il ne veut pas du tout d'un gouvernement athée, ni même indifférent à la religion ; il demande seulement que les prêtres n'exercent aucune influence sur l'autorité politique. Il veut qu'on renonce à toutes les violences, qu'on accorde toutes les libertés compatibles avec le bon ordre. Tout cela n'est ni très original ni même souvent très clair. Mais *ce qui est toujours clair, direct, énergique ce sont les réformes particulières que demande Voltaire :* la réforme d'une justice confuse, tracassière, cruelle ; la réforme des impôts et de l'administration financière ; l'abolition des vestiges odieux du servage féodal, etc...

LA VIE DE VOLTAIRE. — Sa correspondance. — Enfin si Voltaire n'est ni un grand philosophe ni un grand caractère, c'est un homme merveilleusement vivant, d'une vie si alerte et si pittoresque qu'elle entraîne. *Cette vie se reflète dans son immense correspondance.* C'est, sous la plume de Voltaire, dix vies qui se confondent, toutes les idées, toutes les ardeurs, mêlées de toutes les petites choses. Mais tout cela jaillit avec un tel élan, dans une telle lumière qu'on songe à peine à se ressaisir et à discuter (B. II, pp. 88, 89).

III. — DIDEROT. — L'ENCYCLOPÉDIE. — LES ENCYCLOPÉDISTES

DIDEROT est né à Langres, en 1713, d'une famille de bourgeoisie riche (son père était coutelier). Il refusa de prendre un état et vécut de ce qu'il gagnait péniblement en donnant des leçons ou travaillant

pour des libraires. Il publia une adaptation d'un ouvrage anglais *Essai sur le mérite et la vertu*, 1745) ; des *Pensées philosophiques* (1746) ; la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749).

ANALYSE. — Diderot a interrogé un aveugle domicilié au Puisieux pour savoir comment cet homme supplée au sens de la vue par celui du toucher. Il essaie de montrer comment un homme à qui il manque un sens n'a pas les mêmes façons d'imaginer, de penser, qu'il ne se fait pas les mêmes idées de la morale et de la métaphysique. Il en conclut que l'âme dépend étroitement du corps. Il complète l'exemple de son aveugle par celui de quelques autres aveugles, dont l'un, Saunderson, était athée.

Ces doctrines à tendances matérialistes font enfermer Diderot pendant trois mois à la prison de Vincennes. Paraissent ensuite la *Lettre sur les sourds et muets* (1751) ; les *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1754) ; deux drames : *le Fils naturel* (1757, joué en 1771) ; *le Père de famille* (1758, joué en 1761) ; des ouvrages de critique : *Entretiens sur le Fils naturel*, *Discours sur la poésie dramatique*, etc... Après la mort de Diderot, on a publié des ouvrages philosophiques dont *le Rêve de d'Alembert* (1830) ; des romans : *Jacques le Fataliste* (1796), *le Neveu de Rameau* (1823) ; un ouvrage de critique, *le Paradoxe sur le comédien* (sur l'art de l'acteur et sur l'art en général, 1830). Les *Salons* (comptes rendus d'un certain nombre des expositions de peinture qui avaient lieu tous les deux ans dans le salon carré du Louvre), insérés dans la *Correspondance littéraire* (manuscrite) de Grimm, ont été édités à partir de 1819. Diderot fit un voyage en Russie, invité par Catherine II. Il mourut en 1784.

D'ALEMBERT (1717-1783) a été avant tout un mathématicien de génie. Mais il a joué un rôle littéraire très important ; il fut avec Diderot, jusqu'en 1758, éditeur de l'*Encyclopédie*. Secrétaire perpétuel de l'Académie française, il y lut un certain nombre de dissertations et y exerça une grande influence.

HELVÉTIUS (1715-1771) fut d'abord fermier général. Son salon était très fréquenté par les philosophes. Après l'affaire de l'*Esprit*, il se retira dans ses terres.

DIDEROT

Formation intellectuelle de Diderot. — Elle a été celle d'un très bon élève de collège. Seulement, bien plus que Voltaire, il s'est évadé très vite de ces disciplines scolaires. Il a fait l'apprentissage de la vie, d'une vie difficile. Mais s'il a mené la vie de bohème, ce ne fut pas par paresse ; il a renoncé à la vie régulière et à la sécurité d'une profession pour satisfaire une ardente curiosité d'esprit, un besoin insatiable d'apprendre. *Il a étudié ainsi, et de près, avec les belles-lettres et la philosophie,*

les mathématiques, l'anatomie, la physiologie, la physique, la chimie, l'histoire naturelle, etc.

La philosophie de Diderot. — C'est cette curiosité et cette culture qui expliquent sa philosophie. D'abord, peut-être, vaguement déiste et spiritualiste, *Diderot en arrive très vite à être matérialiste*. Il n'y a rien au monde que de la matière. Certaines des combinaisons de la matière donnent les êtres inertes ; d'autres, plus compliquées, les êtres vivants ; d'autres, plus compliquées encore, les êtres qui pensent. A la mort, les molécules des êtres vivants et pensants retournent à la matière. Cette doctrine n'a rien d'original ; c'était déjà celle de Lucrèce. Mais l'originalité de Diderot est d'être parti, non comme Lucrèce ou Spinoza, d'un raisonnement philosophique, mais de faits révélés par les sciences. C'est l'opération qui avait rendu la vue à un aveugle-né, ce sont les expériences d'un aveugle, celles des sourds et muets, des observations empruntées à l'anatomie, à la physiologie, à la médecine qui lui suggèrent ses conclusions sur l'origine et le mécanisme de la pensée ; il devance les théories de la psycho-physique et de la psycho-physiologie. Il sait exactement comment on doit distinguer les faits et les hypothèses, les lois scientifiques et les systèmes arbitraires. Il se hasarde jusqu'aux hypothèses et aux systèmes, parce qu'il a l'esprit prompt et le goût des conclusions ; mais il sait qu'ils doivent leur solidité seulement aux faits qui les soutiennent. Et il a si bien regardé les faits, qu'il a pressenti souvent ou même formulé avec précision de grandes doctrines modernes, celles de l'association des idées, de la constitution cellulaire des tissus vivants, et surtout (dans le *Rêve de d'Alembert*) celle de l'évolution des espèces.

La morale de Diderot. — La philosophie matérialiste de Diderot devait le conduire à ignorer ou nier la morale, puisqu'il n'y a pas de doctrine morale quand on conclut que l'homme n'est pas libre et n'est pas différent d'une bête. *Diderot pourtant*, s'il a soutenu certaines théories fort immorales (dans des ouvrages qu'il n'a pas d'ailleurs publiés), a été toujours fêré de morale. C'est que, s'il a suivi ses idées de philosophe jusqu'au bout, il les a délibérément contredites chaque fois qu'il s'est occupé de la vie sociale. Il a cru que l'un des devoirs du philosophe était de conduire les hommes et qu'il est impossible aux hommes d'être heureux s'ils ne pratiquent pas la vertu, du moins

certaines vertus. Il enseigne donc et il croit que l'homme honnête est nécessairement récompensé et le méchant nécessairement puni par le témoignage de la conscience ou le remords. Surtout l'intérêt de chacun est lié à l'intérêt de tous ; l'égoïsme n'engendre que la discorde et la haine ; seule l'« humanité », la générosité font des sociétés paisibles et prospères.

L'œuvre littéraire de Diderot. — Romans, contes, critique d'art et critique littéraire, sans compter les drames, elle est complexe et quelque peu contradictoire, comme le caractère ou la philosophie de Diderot. Certains essais, *l'Éloge de Richardson*, par exemple, ou *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron* sont des exhortations « sensibles » et lyriques où Diderot adjure, admire, réfute avec une verve passionnée (B. II, p. 109). Le plus souvent c'est le Diderot ironique, sceptique, la « tête froide » qui conduit le récit ou la discussion. *Jacques le Fataliste* nous démontre que tout, dans la vie, est un enchaînement de forces aveugles auxquelles l'homme n'a que l'illusion de commander. *Le Neveu de Rameau* nous fait, avec complaisance, le portrait d'un bohème parasite, ingénieux à cultiver ses vices et ceux des autres. Le *Paradoxe sur le comédien* démontre que les meilleurs comédiens et les meilleurs écrivains sont ceux qui dominent très vite l'émotion première ou l'inspiration et calculent froidement leur jeu et leur art. Paradoxes ou vérités, peu importe. *C'est généralement superficiel.* La psychologie même des romans est banale, ou plutôt il n'y a guère d'études de caractères. C'est Diderot qui parle avec lui-même et discute. *Mais, essais ou romans ont les qualités de la conversation de Diderot : le mouvement.* C'est le mouvement même de la vie. Comme dans sa philosophie, Diderot aime les réalités ; il voit les jeux de physionomie, les gestes, les attitudes. Il les trace d'un dessin sûr. *Au lieu de la vie intérieure de l'art classique, c'est la vie extérieure de l'art réaliste.*

La critique d'art de Diderot est contradictoire. Elle est faite, pour une part, d'idées littéraires et morales. Diderot admire un tableau ou une statue parce qu'ils suggèrent des méditations, des émotions pathétiques, des vertus. Il commente les tableaux de Joseph Vernet ou de Greuze comme il écrirait un drame ou un sermon. C'est une erreur sans doute ; mais l'excuse de Diderot est qu'elle a été partagée par la plupart de ses contemporains. Et, *très souvent, il parle des artistes en artiste.* Il a écrit sur la couleur, sur le mouvement vrai de la vie, les pages les

plus fines et les plus profondes. Il a admiré des peintres réalistes comme Chardin. Enfin ses salons sont une œuvre littéraire pittoresque et vivante. La verve de Diderot y jette à l'aventure les discussions, les boutades, les couplets lyriques. Vrais ou faux, ses jugements saisissent, conquièrent, vivent.

L'ENCYCLOPÉDIE. — LES ENCYCLOPÉDISTES

L'*Encyclopédie* devait être la traduction d'une *Encyclopédie* anglaise de Chambers. Diderot, chargé de la traduction, voulut faire une œuvre plus originale et plus vaste. Il la conçut comme le « Dictionnaire raisonné des connaissances humaines ». Il s'adjoignit donc un grand nombre de collaborateurs : d'Alembert, Voltaire, Buffon, Rousseau, Condillac, d'Holbach et beaucoup d'autres plus obscurs. Le premier volume parut en 1751. Quand le privilège eut été supprimé, en 1759, d'Alembert, effrayé, se retira. Voltaire se tint à l'écart. Diderot resta à peu près seul avec le chevalier de Jaucourt. Il mena pourtant à bien cette tâche écrasante. L'ouvrage, en 17 volumes in-folio et 11 volumes de planches, fut terminé en 1772.

Nous avons dit (p. 142) quelles avaient été les oppositions de l'autorité.

Lire : L. DUCROS, *les Encyclopédistes* (1900).

La nouveauté de l'« *Encyclopédie* ». — *Ce n'était pas d'être un dictionnaire instructif*. Les dictionnaires des sciences, beaux-arts, philosophie s'étaient multipliés depuis le début du XVIII^e siècle. Ce n'était même pas de donner une description des métiers dont Diderot s'était chargé et qu'il fit avec une exactitude ingénieuse ; on avait déjà publié de ces dictionnaires de métiers ; le goût des sciences pratiques était déjà assez répandu.

Mais, c'est l'intention qui était profondément nouvelle. Les précédents dictionnaires se proposaient seulement de renseigner. *L'Encyclopédie de Diderot enseigne* ; elle enseigne une philosophie, comme le *Prospectus* et le *Discours préliminaire* rédigé par d'Alembert le déclaraient. Cette philosophie va dominer tout le XVIII^e siècle. Elle affirme que l'humanité n'est pas vouée éternellement aux mêmes vices et aux mêmes misères ; elle progresse. Et *ce progrès se fait par le progrès d'une force purement humaine, la raison*. La raison a assuré d'abord le progrès des sciences ; il lui reste à assurer dans l'avenir le progrès des sociétés, de la politique et même de la morale. *L'Encyclopédie* n'en apporte pas seulement la démonstration logique ; elle prétend en être la preuve de fait (B. II, p. 107).

[de l'Encyclopédie]

Elle poursuit d'ailleurs cette preuve avec audace. *En politique, elle est prudente et modérée* ; elle ne demande que des réformes dont tout le monde sentait la nécessité. *En religion*, elle publie de grands articles respectueux et d'ailleurs révisés par des théologiens. Mais *les critiques se glissent dans des articles obscurs* qui dénoncent le fanatisme des prêtres, le ridicule de certaines croyances, l'invraisemblance de certaines doctrines ou traditions. X

L'influence. — Elle a été considérable. En fait, on n'a peut-être pas tiré plus de quatre à cinq mille exemplaires de la première édition ; mais il y eut des contrefaçons et refontes. Les lourds volumes se sont installés à demeure dans toutes les bibliothèques importantes. Surtout *le retentissement de l'entreprise a été immense*. Elle avait en somme triomphé de l'autorité. Son triomphe devint le symbole du triomphe de la philosophie.

Les Encyclopédistes. — *Les doctrines des collaborateurs de Diderot se ressemblent par une même confiance dans la raison, par la foi dans le progrès intellectuel de l'humanité*, par la conviction que l'esprit philosophique peut seul assurer l'ordre et le bonheur des sociétés. D'Alembert, plus prudent ou moins confiant, n'a pas écrit, en dehors du *Discours préliminaire*, d'ouvrage systématique ; il a disséminé ses idées dans un grand nombre d'opuscules. Son influence est due surtout à ce qu'il fut secrétaire de l'Académie française où, grâce à lui et à quelques autres, les philosophes finirent par être en majorité. — HELVÉTIUS, dans son ouvrage *De l'Esprit* (1758), a essayé de démontrer que les idées qui nous semblent les plus profondes, que nous croyons innées, se forment chez les hommes, peu à peu, par l'influence de l'éducation ou du milieu et se contredisent de peuple à peuple ; son système mène directement au matérialisme. — D'HOLBACH (1723-1799) a publié un assez grand nombre d'ouvrages ; les uns sont dirigés contre le christianisme ; les autres s'efforcent de démontrer comment on peut organiser un bon gouvernement en s'appuyant sur la morale naturelle et les besoins primordiaux des hommes. Son salon a été le rendez-vous des Encyclopédistes. — CONDILLAC (1715-1780) est un philosophe dont l'influence a été considérable. Il a repris d'une façon originale le système du philosophe anglais Locke (*Traité des Sensations*, 1754) ; il a

montré que les idées prétendues innées de Descartes, que les facultés de notre esprit n'existaient pas chez l'enfant à sa naissance. Elles se forment peu à peu par l'expérience, c'est-à-dire par ce que nous révèlent nos sensations. Descartes supposait que l'esprit d'un enfant était organisé comme celui d'un philosophe, mais qu'il ne songeait pas à s'en servir. Condillac démontre qu'il n'y a rien dans l'esprit, à l'origine, sinon la faculté de profiter de l'expérience, de l'organiser. Comme le disait Voltaire de Locke, au lieu de faire « le roman de l'âme » il tentait d'en faire l'histoire.

IV. — LE THÉÂTRE. — BEAUMARCHAIS

A côté des drames de Diderot, les seules œuvres dramatiques qu'on puisse citer sont le *Philosophe sans le savoir* de Sedaine (1765) et les drames de Louis-Sébastien Mercier, non pour leur valeur littéraire, qui est nulle, mais pour le succès qu'ils eurent (*la Brouette du vinaigrier*, 1775). Le seul auteur de talent est BEAUMARCHAIS (1732-1799). Il eut une vie fort aventureuse ; il aimait l'intrigue et se lança, comme par plaisir, dans les polémiques et les affaires les plus scabreuses, aventures d'espionnage ou entreprises de commerce. La polémique la plus connue est celle qu'il eut avec le conseiller Goëzman (il lui avait offert, selon l'usage, des cadeaux ou épices, perdit son procès et Goëzman retint une partie des épices) ; il écrivit contre lui (1773-1774) des *Mémoires* retentissants. La comédie du *Barbier de Séville* fut jouée en 1775. Le *Mariage de Figaro*, interdit pendant trois ans, fut joué en 1784.

ANALYSE — *Figaro, valet de chambre du comte Almaviva, doit épouser Suzanne, camériste de la comtesse. Mais le comte est amoureux de Suzanne. En même temps, le jeune page Chérubin aime ingénument la comtesse, qui se sent pour lui quelque tendresse. La pièce déroule les intrigues compliquées, mais ingénieusement conduites, qui permettent à Figaro et à Suzanne de berner le comte, à la comtesse d'échapper aux soupçons du comte jaloux des assiduités de son page, à Figaro de retrouver sa mère, etc... Chemin faisant, Figaro a l'occasion de dire leur fait aux nobles incapables, vaniteux et débauchés et à la société qui leur donne le premier rang dans l'État.*

Lire : A. HALLAYS, *Beaumarchais* (1897).

La théorie du drame. — Le drame du XVIII^e siècle est né du sentiment que la tragédie était une forme de théâtre conventionnelle. La tragédie classique se termine par une catastrophe ;

elle ne peut inspirer que la terreur et la pitié. La comédie classique fait rire. On veut qu'il y ait des pièces qui ne soient plus ni tragiques, ni comiques, mais attendrissantes. Cette transformation avait été préparée par la comédie larmoyante de NIVELLE DE LA CHAUSSÉE (1692-1754), qui eut un très vif succès ; elle se proposait non plus de faire rire, mais d'attendrir. — La tragédie mettait en scène des rois, des héros, des personnages d'exception ; *le drame choisira ses personnages dans tous les milieux, même les milieux populaires.* — La tragédie n'étudiait que les passions les plus générales de l'âme humaine ; le drame discutera les problèmes moraux qui se posent à un homme du XVIII^e siècle, dans le milieu vrai où il vit ; *il discutera même les problèmes sociaux et politiques* ; Diderot précise en déclarant qu'il étudiera les « conditions », c'est-à-dire les problèmes qu'un homme rencontre parce qu'il est commerçant ou magistrat... En un mot, on fait effort pour rapprocher sans cesse le théâtre de la vie réelle et contemporaine. Cet effort de vérité se précise par *la transformation du costume*, qui cesse généralement d'être tout à fait conventionnel vers 1750-1760 ; on habille de plus en plus les Romains en Romains, les Chinois en Chinois, etc... Le jeu des acteurs devient plus naturel. Le décor s'enrichit, surtout à partir de 1770, et le spectacle joue un grand rôle dans certains drames. Ces *pièces préparent* non pas le drame romantique, mais, d'une part, *le mélodrame à spectacle*, et, d'autre part, *les pièces sociales* comme en écriront É. Augier ou Dumas fils. Elles eurent au XVIII^e siècle un très grand succès.

BEAUMARCHAIS

La tradition classique chez Beaumarchais. — Beaumarchais a écrit lui aussi des drames, qui sont détestables. Mais ses deux chefs-d'œuvre sont des comédies très conformes à la tradition classique. Pas de mélange des genres ; ce sont des comédies allègres ou même bouffonnes. *Les caractères mêmes et bien des détails d'intrigue sont traditionnels.* Le sujet du *Barbier de Séville*, le vieux tuteur dupé par la jeune ingénue, c'est le sujet de *l'École des femmes* de Molière et de quelques autres comédies ; le caractère de Figaro rappelle bien souvent celui des valets de Molière ou surtout des valets de Regnard, Marivaux et dix autres, artisans d'intrigue, joyeux drilles, déjà convaincus qu'il n'y a entre leur esprit et la sottise de leurs maîtres que le hasard d'une naissance.

L'originalité de Beaumarchais. — Mais Beaumarchais a l'incomparable mérite d'avoir fait de tous ces emprunts quelque chose de vivant. *Il a mis dans ses deux comédies* ce qui est l'une des qualités essentielles d'une pièce de théâtre : *la verve et le mouvement*. Il les a mis d'ailleurs parce qu'ils étaient en lui. Il n'a vécu que pour compliquer les intrigues quand elles étaient simples, les inventer quand elles n'existaient pas ; et dans le succès ou l'insuccès, le fracas du triomphe ou l'amertume de la défaite, il a porté comme Figaro la même allègre insouciance et la même fièvre joyeuse. Il a ressuscité la comédie d'intrigue, parce qu'il avait le génie de l'intrigue. La comédie du XVIII^e siècle était devenue une comédie tout abstraite, où l'on analysait des ombres de caractère parmi des ombres d'événements. *Beaumarchais a retrouvé l'événement comique, fait de surprise et de mouvement.*

Il y a mis d'ailleurs des caractères comiques qui sont, sinon des études profondes, du moins des silhouettes justes et vivantes : l'astuce naïve et la candeur savante de la Rosine du *Barbier*, la mélancolie inquiète et troublée de la comtesse du *Mariage* et la bonne humeur de Suzanne, la jeunesse fiévreuse de Chérubin. Enfin le pittoresque de l'action et celui des caractères se traduisent dans *le style le plus étincelant. Il n'y a pas, au XVIII^e siècle, d'écrivain plus audacieux que Beaumarchais.* Dans ses *Mémoires* contre Goëzman, notamment, tous mots lui sont bons, les vieux, les populaires, ceux qu'il forge lui-même pourvu qu'ils fassent flèche ou tintamarre. Le style des comédies, plus discret, a le même pétillement sonore, la même vivacité, la même diversité.

La satire sociale. — Il y a enfin Figaro, Figaro-Beaumarchais, qui n'est pas seulement un maître d'intrigue et un Mascarille supérieur, mais qui est « philosophe » et qui juge. Assurément *cette philosophie n'est pas celle d'un révolutionnaire.* Beaumarchais a critiqué sévèrement les abus sociaux, mais il en a largement profité ; et quand la Révolution a tiré des revendications de Figaro quelques conclusions légitimes mais brutales, il a été épouvanté et désespéré. Figaro, comme presque tous les philosophes du XVIII^e siècle, ne veut pas qu'on bouleverse ; il veut seulement qu'on corrige. Et *les réformes qu'il demande sont, au fond, des réformes bourgeoises* : moins de privilèges pour les nobles ; de la tolérance ; de la liberté pour les gens de lettres ; une place assurée au mérite personnel. Il n'y a là rien

de plus qu'une monarchie qui ferait de quelques Beaumarchais à peu près les égaux des Almamivras. *Mais la satire sociale du Mariage de Figaro a eu pourtant une influence profonde. Elle a été autorisée, publique, acclamée ; elle a fait la joie du parterre et des loges mêmes où les nobles l'applaudissaient* (B. II, p. III).

V. — LA POÉSIE. — ANDRÉ CHÉNIER

La poésie, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, a été médiocre ou détestable. Des grands poèmes (B. I, p. 206) descriptifs et philosophiques (de Saint-Lambert, Delille, Roucher), des odes de Lebrun-Pindare, des satires mêmes de Gilbert, plus rien ne reste. On ne relit plus guère que ceux qu'on appelle les petits poètes : Parny, Bertin, Léonard, qui ont écrit des idylles, des élégies, de courtes pièces où la sensibilité est médiocre ou médiocrement exprimée, dont le style est sans vigueur et sans pittoresque, mais où demeure une certaine grâce élégante, une certaine mélancolie sincère (surtout chez Bertin et Léonard). Le seul poète est Chénier. ANDRÉ CHÉNIER est né en 1762 à Constantinople. Sa mère, très cultivée, était Grecque. Il vint tout jeune en France, voyagea en Suisse et en Italie. Nommé secrétaire d'ambassade à Londres (1787), il s'y ennuya et quitta sa charge en 1790. Révolutionnaire convaincu, il s'inquiéta vite de la tournure prise par la Révolution et la combattit. Arrêté en 1794, il fut exécuté la même année, deux jours avant la chute de Robespierre.

Il n'avait publié que deux poèmes. Après sa mort on fit d'abord connaître quelques poésies. Une première édition de ses œuvres, incomplète, fut donnée en 1819 par de Latouche. Gabriel de Chénier, héritier d'une partie des manuscrits (l'autre est perdue), donna une édition plus complète, mais maladroite, en 1874. L'édition critique des *Poésies* a été établie par M. Dimoff. Ces poésies comprennent des *Bucoliques* ; *petits poèmes*, la plupart tout à fait inachevés, dont l'étendue va de quelques vers à une dizaine de pages et dont les sujets sont grecs ou latins ; des *Elégies* ; des ébauches, généralement fort sommaires de grands poèmes. L'*Hermès* devait avoir trois parties : I. *Système de la terre, naissance des animaux, etc...* II. *L'homme depuis le commencement de son état de sauvage jusqu'à la naissance des sociétés.* III. *Les sociétés ; politique, morale, invention des sciences, etc...*

Chénier poète et philosophe du XVIII^e siècle. — Dans l'œuvre de Chénier, rien, si l'on ne tient pas compte du génie poétique, n'est original. — Chénier a projeté et ébauché de grands poèmes qui, « en vers antiques », chanteraient des « pensers nouveaux » (dans l'*Hermès* le progrès des sociétés et de la philosophie, dans l'*Amérique* l'histoire des découvertes,

de l'activité politique et sociale de l'humanité, etc.). Mais *ces sujets et ces développements scientifiques, philosophiques, politiques, ont été abondamment développés par des poètes avant Chénier et autour de lui.* — Pour vivifier la poésie, Chénier demande qu'on imite non pas les classiques français, mais *les modèles antiques* ; il développe une doctrine de l'imitation qui s'efforce de prendre aux modèles grecs et latins ce qu'ils ont de meilleur et de l'unir par « une couture invisible ». *C'est là la méthode même de ses contemporains*, de Parny, de Bertin, de Lebrun dont les œuvres sont constamment des centons de Tibulle, Catulle, Ovide, Virgile, Horace. — Chénier raille *le style noble*, cette doctrine qui réduit le style poétique à un choix de mots vagues et sans couleur ; *il était raillé par presque tous les contemporains* de Chénier, et les déclarations les plus précises sont celles de Delille. — *La versification même de Chénier n'est pas originale dans ses principes.* Les règles de Boileau (vers coupé à l'hémistiche, pas de rejet ni d'enjambement, etc.) sont discutées très souvent dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Les coupes irrégulières sont nombreuses, plus nombreuses parfois chez certains contemporains de Chénier. Enfin *les sujets mêmes de ses poèmes grecs, les Bucoliques, ne sont pas nouveaux.* Le succès extraordinaire des *Idylles* du poète suisse Gessner a mis ces sujets à la mode. Il y a des idylles et des pastorales grecques chez un très grand nombre de poètes du XVIII^e siècle.

L'originalité de Chénier. — Elle est née d'abord de sa connaissance profonde de la poésie grecque. *Il s'est vraiment fait une âme grecque.* Il a lu, étudié de près, dans les travaux des érudits, tous les poètes de la Grèce, des plus grands aux plus petits. Constamment il les imite ; on peut à peine dire même, bien souvent, qu'il imite ; le souvenir fait partie de sa propre pensée. Ce n'est plus une poésie érudite ; c'est une poésie qui prend spontanément une forme grecque.

Surtout, *il a retrouvé chez ses modèles* ce qu'il est le seul à avoir compris, *la grâce et l'harmonie plastiques.* Ses émotions sont assez médiocres, sauf celles que lui donne la beauté d'un geste, d'une attitude, d'un groupe. Il ne chante pas mieux qu'un de ses contemporains la joie d'aimer, la mélancolie de l'absence, le deuil de la séparation ou de la mort. Mais il a merveilleusement traduit la grâce de celles qu'on aime, les expressions physiques de la mélancolie ou de la douleur. Ses courtes

pièces, ses « cuadros » ne sont ainsi, bien souvent, que l'évocation d'une silhouette élégante, d'un geste sculptural. Les poèmes de l'*Aveugle*, du *Mendiant*, du *Jeune malade* n'ont ni cette profondeur ni ce pathétique qui vient de l'âme. Mais le pathétique naît des formes exquises ou puissantes qui y passent, des tableaux délicats ou vigoureux qui s'y succèdent. Ce sont des bas-reliefs harmonieux (B. I, p. 99).

Même génie dans son style et sa versification. Pas d'audaces de style qui ne soient familières à certains de ses contemporains. Mais les autres semblent des élèves qui s'appliqueraient à faire des fautes ; leurs « irrégularités » sont toujours calculées et gauches. Dans la poésie de Chénier, *c'est le mouvement même de l'imagination ou du sentiment qui crée pour ainsi dire l'expression* *neuve*, conduit le mouvement de la phrase ou le rythme du vers.

Chénier a ainsi atteint ce qui est pour lui la beauté suprême de la poésie : *la simplicité, la « naïveté »*. Naïveté savante assurément, et qui n'est pas plus de la poésie vraiment rustique et populaire que *Daphnis et Chloé* ou les églogues de Virgile. Mais elle est une merveilleuse naïveté d'art. Chénier évoque quelques-uns des grands sentiments du cœur humain, l'aspiration à la vie simple, paisible, purgée des vains désirs, enfermée dans des tâches sûres, des affections sans troubles, des décors lumineux, et dégagée — par un miracle — des trivialités et des cruautés. Ce miracle est un mensonge. Mais l'art de Chénier a su, par un autre miracle, nous le faire oublier.

TROISIÈME PARTIE

LE RETOUR A LA NATURE ET AU SENTIMENT

I. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX DU MOUVEMENT

LE XVIII^e siècle n'a pas été uniquement un siècle de « philosophes » épris de raisonnements ou de savants soucieux d'observer et d'expérimenter. Ce goût de la raison critique et de la science ne domine vraiment que pendant la première moitié du siècle. A partir de 1750, les critiques contre les philosophes se multiplient. *A partir de 1760, les « âmes sensibles » sont aussi nombreuses que les « têtes philosophiques ».* *Le débordement de la sensibilité est même plus large que les empiètements de la philosophie.*

Lire : D. MORNET, *le Romantisme en France au XVIII^e siècle* (1912).

Les origines du mouvement. — Les origines du mouvement sont lointaines et multiples. *En littérature* on se lasse, dès la première moitié du siècle, de la critique qui formule des règles et mesure la beauté d'une œuvre au compas de la raison. *On oppose à cette critique la « critique de sentiment ».* On dénonce, surtout à partir de 1750, les dangers que la « philosophie » ou la « géométrie » font courir à la poésie.

En morale, après avoir montré que les passions peuvent être la source féconde des grandes actions, *on s'intéresse de plus en plus aux passions fortes*, aux âmes violentes et tourmentées. Vauvenargues a été l'une de ces âmes-là. L'abbé Prévost n'a été, lui, ou à peu près, qu'un pauvre hère d'aventurier. Mais, dans ses romans (hormis *Manon Lescaut* [1731], qui est, avec une sobriété classique, l'histoire d'un cœur faible amoureux d'une femme tour à tour sincère et corrompue), il a peint,

parfois avec une certaine puissance, des âmes inquiètes, avides de destins inconnus et rongées par d'obscurs tourments.

En politique, on croit, de plus en plus, qu'il y a pour conduire les sociétés autre chose que la force et la ruse ou la raison. *On se rend compte que les liens sociaux ne doivent pas être seulement la crainte ou l'intérêt ; il y faut l'attachement des uns et le dévouement des autres.* De plus en plus le mot d' « humanité » cesse d'être un mot de critique, d'histoire, de philosophie, pour devenir un mot de morale, pour exprimer l'attachement de l'homme aux hommes.

Dans les mœurs on commence, dès 1750, à se lasser de la vie des salons, du monde, des villes. *On aspire à une vie plus simple, moins savante.* C'est ainsi qu'aux jardins réguliers on substitue, dès 1750, les jardins à l'anglaise qui copient le désordre de la campagne. On se prend pour la vie rustique d'un amour un peu trop littéraire, mais qui est sincère aussi, très souvent.

L'influence de la littérature anglaise a joué dans ce mouvement un rôle considérable. Shakespeare est discuté, surtout par Voltaire, mais il est connu en partie, avant 1760, et loué même dans des manuels scolaires. Surtout, on découvre les romanciers, Fielding et Richardson. *L'influence de Richardson* (traduction de *Paméla* en 1742 et de *Clarisse Harlowe* en 1751) *a été profonde.* Elle s'est prolongée jusqu'à la fin du siècle. Elle a développé le goût de la littérature moralisante, Richardson n'écrivant que pour flétrir le vice et exalter la vertu. Mais elle a brusquement exagéré le goût des scènes pathétiques qui se développait dans la comédie larmoyante. Enfin on traduit l'*Élégie sur un cimetière de campagne* de Gray, les *Méditations* d'Hervey et les *Nuits* d'Young, soliloques sinistres d'un père qui enterre lui-même sa fille, la nuit, et revient rêver sur sa tombe.

Tout cela crée, avant Rousseau, le goût du sombre. Rousseau exercera son influence sur ce mouvement de la sensibilité ; elle sera très grande. Mais le mouvement a commencé avant lui ; il choisit, sans lui, certaines de ses directions et y persévère sans lui. L'Angleterre nous apportera les poèmes d'Ossian (en réalité de Macpherson, traduits de 1762 à 1777) et tout le sombre et mélancolique mystère des paysages et de la mythologie scandinaves ; l'Allemagne nous donnera la traduction du *Werther* de Goethe (1776). Ainsi, dans le drame et dans le roman se développera cette poésie des tombeaux, de

la mort, des ruines, qui sera un des éléments du romantisme. Ainsi naîtra *le goût romantique dont le nom même apparaît et s'impose, de 1760 à 1775*, et qui est, à cette date, une certaine façon de comprendre la nature, une nature pleine de surprises, tour à tour farouche et pacifique, sombre et lumineuse, inspiratrice d'exaltations et de mélancolies.

Rousseau pourtant a joué son rôle et un rôle essentiel dans cette transformation sentimentale de la pensée française.

II. — JEAN-JACQUES ROUSSEAU

J.-J. Rousseau naît à Genève en 1712. Orphelin de mère, il fut élevé par un père aventureux et romanesque qui le dirigea mal. Après avoir été commis greffier et apprenti graveur, il quitta Genève sous prétexte de se convertir au catholicisme. Il fut accueilli par une convertisseuse professionnelle, M^{me} de Warens, et abjura le protestantisme à l'hospice de Turin. Après diverses fortunes, il revint auprès de M^{me} de Warens et y resta, malgré des fugues plus ou moins longues (à Besançon, en Suisse, à Montpellier), jusqu'en 1740. Son temps le plus heureux fut celui qu'il passa dans la petite propriété des Charmettes, aux environs de Chambéry (1738). Comme M^{me} de Warens s'était lassée de lui, il vint à Paris pour y faire connaître une méthode de notation musicale. Il y mène une vie besogneuse, part pour Venise comme secrétaire de l'ambassadeur (1743), se brouille avec lui, revient à Paris. Il écrit, pour un concours proposé par l'Académie de Dijon, un discours sur cette question : « Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs » (1750). Il a le prix et devient célèbre.

Nouveau discours, pour la même Académie, sur les *Origines de l'inégalité parmi les hommes* (1754).

ANALYSE. — Rousseau fait le portrait de l'homme à l'état de nature, c'est-à-dire avant l'organisation des sociétés. Sans avoir à proprement parler des vertus, il n'a pas de vices, il est heureux. Mais peu à peu la propriété se constitue par l'invention des outils de travail et par l'agriculture, les récoltes. La propriété engendre l'inégalité, la misère.

Las de Paris et de la vie mondaine, Rousseau s'installe dans une maisonnette près de Montmorency, l'Ermitage, offerte par M^{me} d'Épinay (1756). Il y fait connaissance avec une jeune femme, M^{me} d'Houdetot, pour laquelle il s'éprend, vainement d'ailleurs, d'une violente passion. C'est l'un des points de départ d'une querelle violente qui le brouille avec M^{me} d'Épinay, Diderot, etc... Il s'installe alors à Montmorency. De 1758 à 1762, il publie : la *Lettre à d'Alembert* où il réfute l'opinion avancée par d'Alembert, dans l'*Encyclopédie*, qu'il conviendrait d'établir un théâtre à Genève (1758).

ANALYSE. — Rousseau démontre que le théâtre doit se proposer de plaire et, par conséquent, de flatter les goûts des spectateurs : il est incapable de les corriger. La tragédie (Rousseau critique notamment celle de Racine) développe le goût de l'amour ; la comédie nous fait rire non des vices, mais des vertus (nous rions par exemple de l'Alceste du Misanthrope qui est le type de l'honnête homme). Les mœurs des acteurs sont également corrompues et dangereuses. S'il ne doit pas être question de supprimer le théâtre dans une ville comme Paris, il ruinerait les mœurs dans une ville comme Genève, chez un peuple simple (comme les Montagnons, près de Neuchâtel) où les divertissements sont restés des jeux populaires et des cérémonies patriotiques.

Le roman de la Nouvelle Héloïse (1761).

ANALYSE. — Julie d'Étanges, fille d'un gentilhomme du pays de Vaud, s'éprend de son précepteur Saint-Preux, qui est roturier. Longtemps les jeunes gens s'aiment secrètement. Mais le secret va être découvert. Le père s'oppose au mariage. Saint-Preux doit partir. Et Julie est contrainte d'épouser M. de Wolmar, qui est beaucoup plus âgé qu'elle. C'est d'ailleurs un fort honnête homme que Julie respecte. Elle mène avec lui au château de Clarens, sur les bords du lac de Genève, une vie laborieuse, rustique, bienfaisante que Rousseau décrit longuement. M. de Wolmar, après plusieurs années, choisit Saint-Preux comme précepteur de ses enfants. Julie et Saint-Preux croient n'avoir plus l'un pour l'autre que de l'amitié. Mais ils souffriraient cruellement de leur ancienne passion si Mme de Wolmar ne mourait pour s'être jetée à l'eau afin de sauver un de ses enfants.

Le Contrat social (1762).

ANALYSE. — Rousseau établit que pour vivre en société les hommes ont dû consentir volontairement à obéir à des règles, établir un contrat. Nature de ce contrat (livres I et II). Des diverses formes de gouvernement qui peuvent être établies sur un contrat ; leur nature ; de leur tendance à dégénérer en détruisant le contrat. Précautions à prendre pour le sauvegarder, et qui vont (livre IV, chap. VIII) jusqu'à punir de mort celui qui attaque la religion de l'État.

L'Émile ou De l'éducation (1762).

Livre I. La première enfance. La mère doit nourrir elle-même son enfant ; il ne faut pas l'emmailloter. Il faut simplement veiller à ce qu'il ne prenne pas de mauvaises habitudes. — Livre II. L'éducation est encore toute négative. On élève l'enfant loin des villes, loin des valets. On ne lui enseigne rien ; ce qu'il apprend, il l'apprend par l'expérience, qui lui montre par exemple les inconvénients de la colère, l'obligation de respecter ce qui appartient aux autres. Son intelligence se forme seulement par des leçons de choses ; l'éducation du corps doit tenir une grande place. — Livre III. On développe les leçons de choses qui, peu à peu, beaucoup plus que les livres, apprennent à Émile de l'astronomie pratique, de la physique, etc... On enseigne à l'enfant un métier pour qu'il

puisse au besoin gagner sa vie. — Livre IV. *Émile a seize ans*. C'est alors seulement qu'on lui enseigne la morale et la religion. Dans la Profession de foi du Vicaire savoyard, Rousseau montre la faiblesse des philosophies matérialistes, prouve l'existence de Dieu, de l'âme, de la conscience. Évocation de la vie d'un homme sain d'esprit et de corps et qui sait être heureux : « Si j'étais riche... » — Livre V. *Émile épousera Sophie*. Rousseau étudie l'éducation des filles. Les principes sont ceux qui ont dirigé l'éducation d'Émile. Mais on formera la jeune fille surtout pour la vie de famille et la direction du ménage.

Menacé d'être arrêté à cause des doctrines religieuses de l'*Émile*, Rousseau quitte la France pour la Suisse. Suspect ou persécuté, il doit se réfugier successivement de Genève à Motiers, près de Neuchâtel, puis à l'île Saint-Pierre (dans le lac de Bienne), et enfin en Angleterre. Là, il se brouille avec le philosophe Hume qui l'avait accueilli et rentre en France. Après divers séjours en province, il s'installe à Paris (1770) où il vit paisiblement. Il venait d'accepter l'hospitalité du marquis de Girardin à Ermenonville, lorsqu'il y mourut brusquement (1778). Les *Confessions* ont été publiées en 1781 et 1788 (avec les dialogues : *Rousseau juge de Jean-Jacques* et les *Rêveries du promeneur solitaire*).

Lire : É. FAGUET, *la Vie de Rousseau*. — Rousseau penseur. — Rousseau artiste (1912); — P.-M. MASSON, *la Religion de J.-J. Rousseau* (1916).

La formation intellectuelle de Rousseau. — Ce sont assurément la vie et le caractère de Rousseau qui expliquent en partie sa doctrine. *Il est Genevois ; il a été élevé dans une ville de mœurs sévères*, passionnée pour les questions de religion et de morale, étrangère à toutes les élégances du luxe ou même de l'esprit. Mais, en même temps, il est fils d'un homme impulsif, avide d'aventures. M^{me} de Warens n'est pas plus sage ni plus rangée que ce père. Il est, de surcroît, maladif et nerveux, tourmenté de souffrances obstinées que son imagination aggrave. Personne, à peu près, ne l'instruit méthodiquement ; il s'instruit lui-même, surtout aux Charmettes, et d'ailleurs avec une application ardente. *Ainsi Jean-Jacques, dans sa vie d'enfance et de jeunesse, échappe à l'emprise de toutes ces règles de toutes ces traditions de famille, de collège, de vie mondaine, qui brident le plus souvent les instincts et les tempéraments.*

Le système de Rousseau. — Pendant quinze ans, Rousseau s'essaya à mener la vie d'homme de lettres. On le vit dans les cafés et les salons. Il y souffrit. Brusquement, en 1750, en lisant la question posée par l'Académie de Dijon, il découvrit

la cause de son mal. Il était malheureux parce que tous les hommes sont malheureux. Et ils sont malheureux parce qu'ils mènent une vie absurde. *L'homme a été créé pour vivre selon la nature*. La nature nous invite à nous nourrir, à nous vêtir, à nous reposer après la fatigue ; elle ne demande ni philosophie, ni académies, ni théâtres. *Les raffinements de la civilisation, nos curiosités intellectuelles elles-mêmes, en compliquant nos besoins, ont multiplié nos occasions de souffrir* (B. II, p. 94).

Non pas qu'il faille revenir à une vie purement animale. L'état de nature rêvé par Rousseau n'est pas celui d'une vie de brute où l'homme isolé poursuit sa pâture ; c'est celui d'une société patriarcale où l'on ignore la propriété (B. II, p. 93) ; *c'est la vie libre, insouciant et saine de sauvages* dont certains voyageurs avaient fait depuis longtemps l'éloge. En Europe même, on trouve des groupements isolés qui ont su résister à l'appât du luxe, maintenir une certaine simplicité, une certaine égalité. les Montagnons dont Rousseau fait l'éloge dans la *Lettre à d'Alembert*, les Valaisans qu'il admire dans la *Nouvelle Héloïse*. Cet état de nature ressemble même, plus simplement, à l'existence que Jean-Jacques a menée parfois dans sa vie errante, aux Charmettes ou, après sa « réforme », dans la solitude de l'Ermitage (B. II, p. 102).

Vie des sauvages ou vie des Valaisans, ce n'est d'ailleurs qu'un idéal théorique. Il ne suffirait pas de brûler les bibliothèques et les théâtres et de décréter des lois somptuaires pour ramener les hommes à la nature. On supprimerait les effets des vices sans supprimer les vices eux-mêmes. Rousseau l'a répété à plusieurs reprises. Une révolution est impossible ; des réformes seules sont à souhaiter. Et quand on lui demande de rédiger des Constitutions pour les Polonais ou les Corses, il les rédige, sagement, pour des Corses ou des Polonais, non pour en faire des hommes de la nature, des Caraïbes ou des Valaisans.

Les remèdes pratiques. — Rousseau a donc cherché non une révolution, mais des remèdes pratiques. Pour Genève, pour une société plus soucieuse de vie morale que de littérature et de beaux-arts, le remède est de rester ce qu'elle est, de garder sa vie austère, d'interdire le théâtre ; c'est ce que démontre la *Lettre à d'Alembert*. Pour tous les pays, l'un des remèdes, c'est *de résister aux attrait pernicioeux de la vie citadine. Vivre à la campagne*, administrer soi-même ses terres, mettre tout son

bonheur dans la vie familiale, dans les tâches bien remplies, voilà le secret du bonheur pour tous ceux qui sont riches ou aisés (B. II, p. 93). C'est la vie de M. et M^{me} de Wolmar dans *la Nouvelle Héloïse*. Enfin, le plus sûr remède est l'éducation. On ne corrige pas les hommes, mais on peut former les enfants pour une existence toute nouvelle. En élevant *Émile*, on laissera agir la nature, qui sait ce qu'elle veut, qui est bonne. On tiendra l'enfant à l'écart des collèges et des villes ; on ne lui apprendra rien pendant longtemps, ni morale, ni science. Toute l'éducation morale consistera à écarter de lui les vices que les enfants sains n'ont pas en eux. Quant à son intelligence, elle se formera en grande partie d'elle-même, par l'expérience, et par l'expérience elle s'adaptera à la réalité et à la vie (B. II, p. 93).

Reste un dernier remède, celui qu'expose le *Contrat social*. Et il est, au moins en apparence, *contradictoire*. *La Nouvelle Héloïse*, *l'Émile* sont en somme le programme d'une vie fort indépendante, très individuelle. Le *Contrat social* démontre que, dans une société bien organisée, chacun renonce, par un contrat tacite, à toutes sortes de libertés. L'État acquiert, par exemple, le droit de sévir, pour le bien commun, contre tous ceux qui menacent le bon ordre. Et ce droit va jusqu'à punir de mort ceux qui parleraient contre la religion de l'État. Despotisme singulier sous la plume de Rousseau, qui devra fuir de pays en pays pour avoir dans *l'Émile* exposé ses idées religieuses. Cette contradiction n'a pas frappé Rousseau ; nul de ses contemporains ne l'a signalée. C'est que le *Contrat* n'est pas un ouvrage pratique, comme *l'Émile* ou *la Nouvelle Héloïse*. C'est un traité théorique, comme les *Discours*, et qui devait faire partie d'un ouvrage beaucoup plus étendu sur les institutions politiques. C'est une étude abstraite sur la constitution logique d'un contrat social. Rousseau pousse cette logique à la rigueur. Mais il n'a essayé de l'appliquer ni aux Corses, ni aux Polonais. Dans la pratique, il n'a jamais songé à donner les rigueurs systématiques du Contrat comme une méthode réelle de gouvernement.

Le rôle de l'intelligence et de la sensibilité. — Dans la société rêvée par Rousseau, la vie diffère profondément de celle que les philosophes ont appelée de leurs vœux. Pour les philosophes, le progrès dépend de l'intelligence ; et la qualité d'un gouvernement dépend de la qualité d'intelligence de ses chefs. Pour Rousseau, il en est tout autrement. *L'intelligence est ou risque*

d'être une maîtresse d'erreurs. Le secret du bonheur est dans le cœur. C'est le cœur qui attache les époux entre eux, les parents aux enfants, les serviteurs aux maîtres, le citoyen à sa patrie ; c'est le cœur, ou la conscience qui révèlent, en dépit des raisonnements trompeurs des philosophes, les vérités de la morale et de la religion. Le bonheur et la force d'une société sont donc fondés sur les vertus qui viennent du cœur.

Ainsi tout l'ordre de pensées du siècle est renversé. Et, plus encore que par les arguments de Rousseau, il est ébranlé par le pathétique et la séduction de son génie. Il n'a pas seulement montré les attrait du sentiment ; il a ému et bouleversé, et par là il a convaincu. Les extases et les tourments d'amour de Julie et Saint-Preux dans *la Nouvelle Héloïse*, leur effort douloureux et passionné de renoncement et de vertu ont fait croire à d'innombrables lecteurs qu'on trouvait le sens de la vie dans les extases, les enthousiasmes ou même les angoisses de toutes les passions généreuses. *Le goût du sentiment naît bien avant Rousseau ; on le pousse, même avant lui, jusqu'au goût d'un pathétique brutal ou désespéré. Mais on le tient seulement pour une des formes de la vie, pour un des moments de la vie, et même pour un accident redoutable. Pour Rousseau, c'est toute la vie et la raison de vivre.* ✓

L'influence de Rousseau. — C'est par là que l'influence de Rousseau a été profonde. Il a vraiment transformé toute une partie d'une génération. *Répétons seulement que ce goût du sentiment n'est pas exactement le romantisme.* Rousseau ne crée pas le pessimisme du sentiment, le mal du siècle. C'est le goût du sombre, l'abbé Prévost, *Werther* qui en expliquent les origines. Il ne crée pas non plus l'arrogance de la passion. Nulle part il n'a dit que la passion créait ses droits et que, dans le conflit entre nos passions et les lois sociales, ce sont les lois qu'il fallait renier. Quand il parle de passion, il s'agit constamment de la passion de la vertu ; et Julie et Saint-Preux sacrifient leur passion d'amour à la passion de leurs devoirs. La « voix du cœur » enseigne chez lui non la révolte, mais la morale, mais la religion. C'est bien ainsi, très exactement, que les contemporains l'ont compris. *Il est pour eux un directeur de conscience.* Plus tard, quand on lira les *Confessions*, on y trouvera de plus dangereuses leçons. Mais, avant la Révolution, en recréant le sentiment, Rousseau a renouvelé le sentiment de la morale et celui de la religion.

III. — BERNARDIN DE SAINT-PIERRE

Bernardin de Saint-Pierre est né au Havre en 1737. Il fut, comme Rousseau, un inquiet et un vagabond, voyagea à l'Ile de France, en Russie, Autriche, Pologne, Allemagne, puis revint s'établir à Paris, où le succès des *Études de la nature* (1784) puis du roman de *Paul et Virginie* (1787) lui assurèrent des ressources pour vivre. Il s'y lia assez intimement avec J.-J. Rousseau. Pendant la Révolution, il fut intendant du Jardin des Plantes et professeur de morale à l'École normale. Il mourut en 1814. On a publié après sa mort, très inexactement, d'abondantes œuvres posthumes.

ANALYSE DE PAUL ET VIRGINIE. — *Deux femmes, dont l'une est réduite à la misère et l'autre pauvre, se sont réfugiées dans un coin de l'Ile de France. Paul et Virginie, leurs enfants, sont élevés ensemble au milieu des splendeurs de la nature. Mais Virginie doit partir en France pour vivre auprès d'une vieille tante qui est riche. A son retour, elle meurt dans un naufrage, en vue de l'Ile. Paul ne lui survit pas.*

Lire : M. SOURIAU, *Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscrits*.

La formation de son talent. — L'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre est un rêve d'idylles doucereuses. Il était pourtant de caractère inquiet et d'humeur acariâtre. Mais, c'est cette âme tourmentée qui explique, pour une part, son talent. Elle l'a conduit vers des horizons sans cesse changeants ; irrité contre les hommes, il a voulu se consoler avec la nature, et tandis que Rousseau ne connaissait que la Suisse, la France (et un coin d'Angleterre et d'Italie), *il a, le premier, parmi tous nos grands écrivains, contemplé des forêts vierges, des steppes russes, des forêts et des lacs de Finlande et toutes les splendeurs de la mer. Il a fait l'éducation de ses yeux.*

Ses prétentions scientifiques. — Ce n'était pas d'ailleurs sur ses talents de peintre qu'il comptait pour réussir, mais sur ses découvertes de savant. *Il a tenté de démontrer que la nature s'expliquait tout entière par les bontés de la Providence. La Providence y a tout disposé pour le bien-être de l'homme. Tout y est prévoyance et « harmonie ». Bernardin en a poussé la démonstration jusqu'au ridicule. Il a conclu que le melon était divisé par côtes pour être mangé en famille. Cette science n'a d'ailleurs pas surpris les contemporains ; on avait démontré vingt fois avant lui les bontés de Dieu par les merveilles de la nature.*

Le disciple de Jean-Jacques. — Pour Bernardin de Saint-Pierre, comme pour Rousseau, la nature « parle au cœur ». Elle nous révèle le sens de la vie qui est de vivre simplement, loin du mensonge des villes, pour la joie du travail rustique et les délices de la vie de famille. Le roman de *Paul et Virginie* nous étale complaisamment cette philosophie. L'idylle n'était pas neuve, et les sentiments sont ceux de tous les disciples de Rousseau à cette date. Pourtant Bernardin de Saint-Pierre leur a donné souvent une forme, sinon plus profonde, du moins plus précise. *Il a disserté méthodiquement sur le sentiment de la rêverie ou celui de la mélancolie. Il en a fait définitivement des thèmes littéraires.*

Le peintre. — ~~Mais le véritable génie de Bernardin de Saint-Pierre a été son génie de peintre.~~ Il y a peu de pittoresque dans les descriptions de Rousseau, qui était d'ailleurs extrêmement myope, et qui demande à la nature des sentiments, non des tableaux. Bernardin de Saint-Pierre, au contraire, a compris toute la magie des couleurs, toutes les diversités des formes, tous les prestiges des « tableaux ». Il a peint aussi bien les splendeurs des forêts vierges que les sévères harmonies d'un site glacé de Finlande ou les mélancolies d'une côte bretonne. *Et pour les peindre, il s'est créé, au lieu de la langue incolore de son siècle, une langue hardie et pittoresque.* Sur la palette du vocabulaire et des images, il a multiplié les couleurs nouvelles. Il a su enfin ordonner les plans, faire saillir les images émouvantes ; c'est déjà presque tout l'art de Chateaubriand. 7

Paul et Virginie. — Il y a, dans *Paul et Virginie*, tous ces mérites pittoresques. Le charme du livre vient aussi de ce que les défauts de Bernardin s'y atténuent ou y prennent l'apparence de qualités. La nouveauté du décor rend moins sensible la banalité du sujet et tout ce qu'il y a de factice dans la sensiblerie et les sermons. Sous ces cieus lointains, au milieu de cette nature primitive, les rêves d'une vie rudimentaire, ignorante et tendre, semblent moins chimériques. Surtout *la convention littéraire est atténuée par toutes sortes de réalités que Bernardin a bien observées* : la vie des planteurs, celle des esclaves, (B. II, p. 114), la tempête et le naufrage (qui est un naufrage réel). Le roman est l'éternel mensonge de l'idylle, mais masqué ou animé par une certaine vérité des mœurs, la vérité du décor et la magie du style (B. II, p. 115).

IV. — ÉCRIVAINS SECONDAIRES

ROLLIN (1661-1741), auteur d'un intéressant *Traité des Études* (1726).

LAMOTTE-HOUDART (1672-1731), auteur de tragédies et de dissertations critiques.

J.-B. ROUSSEAU (1671-1741), auteur d'odes et de poèmes très célèbres au XVIII^e siècle.

L'ABBÉ DE SAINT-PIERRE (1658-1743), auteur d'ouvrages de philosophie historique et politique (dont un *Projet de paix perpétuelle*).

CRÉBILLON [LE PÈRE] (1674-1762), auteur de tragédies « sombres ».

PIRON (1689-1773), auteur de *la Métromanie*, comédie (1739), et de poésies qui sont spirituelles.

GRESSET (1709-1777), auteur de comédies (dont *le Méchant*, 1747) et de poèmes divers.

DESTOUCHES (1680-1754), auteur de comédies (dont *le Glorieux*, 1732).

MARMONTEL (1723-1799), auteur de romans, contes, tragédies, ouvrages de critique et de *Mémoires* intéressants.

DUCLOS (1704-1772), romancier et moraliste ; secrétaire perpétuel de l'Académie française.

CHAMFORT (1741-1794), homme d'esprit ; a publié des maximes, des pensées, des opuscules.

RIVAROL (1753-1801), homme d'esprit, lui aussi. Auteur de toutes sortes de notes et opuscules. A écrit un *Discours sur l'Universalité de la langue française* (1784).

LA HARPE (1739-1803), a écrit des tragédies, puis des articles et ouvrages de critique (*le Lycée*, étude sur l'histoire de la littérature, 1799).

FLORIAN (1755-1794), auteur de pastorales, de fables élégantes, etc. (B. I, p. 203).

PARNY (1753-1814), auteur de petits poèmes lyriques.

ÉCOUCHARD LEBRUN (dit LEBRUN-PINDARE, 1729-1807), auteur d'odes, épigrammes, etc...

LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

I. — POÈTES. — DRAMATURGES. — ÉCRIVAINS DIVERS

Poètes et dramaturges. — Si l'on en excepte Benjamin Constant, Senancourt, et surtout M^{me} de Staël et Chateaubriand, la littérature disparaît à peu près sous la Révolution et sous l'Empire. Les causes en sont nombreuses et profondes. Sous la Révolution et le Directoire, la politique met à la mode un idéal antique qui rejette la plupart des genres littéraires vers une tradition classique épuisée. Sous l'Empire, ce n'est plus la république romaine, c'est l'empire romain qui donne à la littérature comme à l'art des modèles d'ordre et de dignité classiques. En outre *c'est l'époque où l'on pense par ordre*, où la littérature devient une administration d'État comme la police ou l'agriculture. On écrit donc abondamment des tragédies, les principales sont celles de M.-J. CHÉNIER et de NÉPOMUCÈNE LEMERCIER), des comédies (celles de DUVAL ou d'ÉTIENNE), des poèmes épiques ou descriptifs dont aucun ne vaudrait la peine d'être nommé si *l'Homme des champs*, *l'Imagination*, etc., de l'abbé DELILLE n'avaient pas été tenus pour des œuvres de génie. Seuls quelques poètes lyriques : FONTANES (1757-1821), CHÊNEDOLLÉ (1769-1833), MILLEVOYE (1782-1816), offrent de l'intérêt par certaines pièces aimables et par leur influence sur Chateaubriand ou surtout Lamartine.

Les orateurs. — Les orateurs de la Révolution ont plus de prix. Ils sont encore bien souvent des rhéteurs qui accommodent leur ardeur de révolutionnaires à la tradition des discours de collège. Mais ce sont pourtant de grandes idées qu'ils défendent, auxquelles ils croient profondément, d'où dépendent leur destin, leur vie même et le destin de la patrie. Et c'est ce qui soulève CAMILLE DESMOULINS, VERGNAUD, DANTON au-dessus des procédés de la rhétorique et du style noble. MIRABEAU surtout (1749-1791) a eu les dons d'un grand orateur. Merveilleusement instruit et curieux de toutes choses, fouetté par des passions ardentes qui le ruinèrent, se révoltèrent contre son père, il tâta de toutes les sortes de

littérature, traductions, mémoires, pamphlets, jusqu'au jour où la Révolution éclata et le nomma député. Pendant deux ans, comme député du Tiers, il a prononcé des discours puissants où les « ornements » sont, souvent encore, ceux du style à la mode, mais que soutient une pensée robuste, une volonté ardente, une flamme d'émotion et de style qui leur donnent, encore aujourd'hui, la vie.

Il ne faut pas oublier, parmi ces figures de la Révolution, M^{me} ROLAND, née en 1754, guillotinée en 1793. Ni dans ses lettres nombreuses ni dans ses *Mémoires*, elle n'est un bon écrivain ; mais on y distingue l'âme la plus riche et la plus noble. Jeune fille, ses croyances traditionnelles l'abandonnant, elle se fait à elle-même une conscience droite et généreuse et une destinée héroïque à l'aide d'une intelligence lucide et d'une sensibilité frémissante.

Les idéologues. — Les philosophes qu'on réunit sous le nom d'idéologues (DESTUTT DE TRACY, 1754-1836 ; CABANIS 1757-1808, etc...) ne sont pas non plus de bons écrivains, ni des penseurs très profonds. Ils ont joué néanmoins un rôle considérable. Leur doctrine, qui prolonge celle des Encyclopédistes, a été très diverse dans ses aspects. Mais elle se fonde sur deux convictions essentielles. *La première est que le progrès de l'humanité dépend du progrès de l'intelligence.* Ce progrès est en marche et ne pourra plus s'arrêter. L'intelligence ne perfectionnera pas seulement les sciences ; elle perfectionnera peu à peu la morale et la vie sociale. *La seconde est que cette intelligence n'est pas seulement une réflexion intérieure comme chez Descartes ; elle doit s'appuyer sur l'observation et l'expérience.* C'est en s'aidant de la physique, de la chimie, de l'histoire naturelle, en faisant du moins place à leurs méthodes qu'on achèvera la psychologie, l'histoire, la sociologie. Il n'a manqué aux idéologues que de mieux appliquer leurs principes et de ne pas dévier vers des systèmes qui n'ont rien à voir avec l'observation et l'expérience. Mais leurs convictions se sont prolongées, de génération en génération. Benjamin Constant, Ampère, Augustin Thierry, Stendhal, Sainte-Beuve, Villemain, Auguste Comte, Littré, etc., se rattachent plus ou moins aux idéologues. A travers le romantisme, pour qui toute beauté et même toute vérité jaillissent du cœur et de l'émotion, l'école des idéologues reste puissante. Elle crée, depuis Condorcet, Cabanis et les autres, une tradition qui mène à Taine et à Renan.

II. — MADAME DE STAËL

M^{me} de Staël est née à Paris en 1766. Elle était fille du banquier et ministre Necker. Toute jeune, dans le salon de sa mère, elle vécut dans une société de philosophes et de gens d'esprit qui s'émerveillaient de son intelligence. Elle y prit, ou elle y développa un goût invincible de la vie mondaine et de la conversation. Vivre sans écouter, sans répondre, sans promener son intelligence d'une boutade à une dissertation lui semblera un avant-goût de la mort. Malheureusement elle avait une façon impérieuse de croire à ses idées. Bonaparte se défia vite de cette femme qui se croyait son égale ou qui du moins ne consentait pas à être docile. Il s'irrita de son livre *De la littérature* (1801), de son roman de *Delphine* (1802). Il l'exila à quarante lieues de Paris. Elle n'accepta pas, voyagea, visita l'Allemagne (où elle rencontra Goëthe, Schiller, Fichte, Schlegel), puis l'Italie. Elle publia le roman de *Corinne* (1807).

Napoléon oblige M^{me} de Staël à vivre dans son château de Coppet (près de Genève). Elle s'en lasse, visite à nouveau l'Allemagne. Son livre *De l'Allemagne* est saisi et détruit (1810). Elle part pour Vienne, Saint-Petersbourg, la Suède, l'Angleterre où elle publie enfin *De l'Allemagne* (1813). Elle reparut en France en 1814, et mourut en 1817.

De l'Allemagne.

ANALYSE. — Livre I. *De l'Allemagne et des mœurs des Allemands.* — Livre II. *De la littérature et des arts (études sur Goëthe, Schiller, Klopstock, Lessing, Schlegel, etc...).* — Livre III. *La philosophie et la morale (études sur Kant, Fichte, etc.).* — Livre IV. *La religion et l'enthousiasme.*

L'intelligence et le caractère de M^{me} de Staël. — M^{me} de Staël est liée à la tradition du XVIII^e siècle par son intelligence. *Quoi qu'elle fasse, et malgré toutes les tempêtes de sa vie et de son cœur, elle reste une raisonneuse.* Ce qui la passionne, c'est l'analyse ou la construction des idées. Il lui faut quelque chose à comprendre, et, quand elle a compris, quelque beau système à édifier. Elle commence, à vingt-deux ans, par écrire des *Lettres sur J.-J. Rousseau*. Puis, elle étudie l'*Influence des passions sur le bonheur*, et construit un livre sur *la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, où elle tente de démontrer que les progrès de la littérature sont liés à ceux de la liberté. *Ses romans sont eux-mêmes constamment des thèses*, sur la morale du cœur ou celle des préjugés, sur la liberté ou la misère du génie, sur la tyrannie de l'opinion. Tout cela ne fait ni des traités très judicieux, ni des romans toujours vivants. Heureusement, *quand il fallait parler de l'Allemagne, c'était bien à l'intelligence à conduire l'enquête et*

le livre. Et M^{me} de Staël s'y montre merveilleusement intelligente ; d'une intelligence un peu rapide parfois et qui prend ses propres éclairs pour une lumière profonde. Elle se persuadait que Fichte pouvait expliquer son système en un quart d'heure, et qu'elle l'avait compris en dix minutes. Il y paraît quelquefois. Mais le plus souvent elle a parlé de ce qu'elle connaît bien, de ce qu'elle a solidement étudié. *Avant elle, les Français avaient lu quelques livres allemands. Après elle, ils s'intéresseront au génie allemand et à ce qui, dans ce génie, diffère du génie français.*

La passion chez M^{me} de Staël. — Il faut dire passion plutôt que sensibilité. M^{me} de Staël n'est pas tendre ; elle ne se donne jamais tout entière. *Elle a seulement besoin d'une continuelle exaltation* ; il lui faut les orages du cœur qui seuls la sauvent de l'ennui. C'est ce bouillonnement intérieur qui l'a guérie de ce que sa philosophie d'encyclopédiste avait d'un peu étroit. En se passionnant pour l'Italie elle nous en a donné une image qui n'est pas seulement la « mélancolie des ruines » et la « grandeur du passé », mais qui est la poésie d'un peuple, d'une race, d'un climat, d'un art. Elle a trouvé dans sa passion une forme de critique qui n'est plus la critique dogmatique du xviie siècle, ni même la « critique de sentiment » du xviii^e siècle encore toute mêlée de méthodes dogmatiques, mais une critique faite d'une sympathie vive et pénétrante pour des chefs-d'œuvre et leur beauté. Ainsi elle a pu comprendre Schiller, Goethe, tout le lyrisme et tout le drame allemand. Elle y découvre « la poésie de l'âme », ou bien « ces images à mille formes qui entourent la poésie des langues du Nord et réveillent une foule de souvenirs », ou bien « cette alliance secrète de notre être avec les merveilles de l'univers ». *Après elle, et par elle, pour toute une génération de romantiques, l'Allemagne allait devenir le pays du mystère, des rêves, de ces secrets de l'âme où toute poésie doit puiser sa vie* (B. II, p. 127).

III. — CHATEAUBRIAND

Chateaubriand est né à Saint-Malo en 1768. Il fut élevé soit à Saint-Malo, soit au château de Combourg, en Bretagne, près d'un père austère et sombre, d'une mère triste et malade et d'une sœur inquiète et nerveuse qui deviendra folle. Après un séjour à Paris, il s'embarque pour l'Amérique, en 1791, sous prétexte de découvrir le passage du Nord-Ouest. Il n'y dépasse guère les chutes du Niagara.

Il revient en France, en 1792, émigre, s'engage dans l'armée des princes, où il est blessé. Il vit en Belgique et en Angleterre de la vie difficile des émigrés. Il publie son *Essai sur les Révolutions* (1797), imprégné de la philosophie sceptique du XVIII^e siècle. Il revient au catholicisme à la mort de sa mère (1798). Il rentre en France (1800) et publie *Atala* (1801), fragment du *Génie du christianisme* qui paraît en 1802. Il est nommé par Napoléon secrétaire d'ambassade à Rome (1803), mais, à la nouvelle de l'exécution du duc d'Enghien, il quitte la diplomatie et rompt avec Napoléon. De 1806 à 1807, il visite la Grèce, Jérusalem, l'Égypte, l'Espagne, puis s'installe à la Vallée-aux-Loups (près de Sceaux). Il publie *les Martyrs* (1809) et commence à rédiger les *Mémoires d'outre-tombe*, qui parurent de 1848 à 1850. Sous la Restauration, il joue un rôle politique important. Il est ambassadeur, ministre des Affaires étrangères. En 1830, il abandonne la politique et vit dans une demi-solitude. Il meurt en 1848.

Atala.

ANALYSE. — *Chactas, vieil Indien qui a visité la France, raconte au Français René, sur les bords du Meschacébé, les aventures de sa jeunesse. Il a été pris par une tribu ennemie et condamné à mort. Une jeune fille chrétienne de la tribu s'éprend de lui, le délivre. Ils fuient longtemps à travers la forêt. Ils rencontrent enfin un missionnaire, le P. Aubry. Celui-ci pourrait les marier. Mais Atala n'a pas oublié que sa mère mourante l'a consacrée à Dieu ; elle croit ce vœu sans appel et, désespérée, elle s'empoisonne.*

Le Génie du christianisme.

ANALYSE. — 1^{re} Partie. Dogmes et doctrines du christianisme. Étude théorique de la vérité de ces dogmes et doctrines. — 2^e Partie. Poétique du christianisme. Chateaubriand montre la beauté des épopées et tragédies chrétiennes, et défend le merveilleux chrétien. — 3^e Partie. Beaux-Arts et littérature. Étude des beautés que le christianisme a données aux arts (les églises gothiques), à la philosophie, à l'histoire, à l'éloquence. — 4^e Partie. Culte. Beautés des églises, des chants, prières ; services rendus à la société par le clergé et la religion.

René est un épisode de la deuxième partie. Il fut publié à part en 1805 : René, exilé chez les Natchez, raconte à Chactas vieilli et à un missionnaire les aventures de sa vie. C'est l'histoire même, plus ou moins arrangée et dramatisée, de la jeunesse de Chateaubriand.

Les Martyrs.

ANALYSE. — Poème en prose qui doit prouver la supériorité du merveilleux chrétien. Sous le règne de Dioclétien, Cymodocée, fille du prêtre d'Homère en Messénie, rencontre le chrétien Eudore. Eudore raconte ses campagnes à l'armée romaine (épisode de Velléda, en Bretagne). Cymodocée aime Eudore et veut se faire chrétienne. Mais Eudore est arrêté et va être livré aux bêtes. Cymodocée le rejoint et meurt avec lui.

La formation intellectuelle de Chateaubriand. Son caractère. — Chateaubriand est vraiment le fondateur de l'école romantique ; non pas qu'il en ait formulé ni même accepté les principes et les idées, mais il a été pour les écrivains de la génération romantique le maître, et même, comme on l'a dit, le magicien.

Enfance romantique, près de l'Océan, dans la solitude du sauvage château de Combourg, au milieu des landes mélancoliques, sans autres compagnons que ses rêves et cette sœur exaltée qui mêlera aux siennes ses ivresses et ses détresses ; *courses errantes à travers le monde* et les aspects changeants des choses, à travers les splendeurs et les mélancolies de la nature, les splendeurs et les mélancolies des civilisations naissantes ou agonisantes ; *misères et grandeurs d'une vie tour à tour acculée aux détresses de la faim et enivrée de toutes les gloires*. A travers tout cela, René de Chateaubriand porte la même âme que rien n'assouvit. Jeune, il avait poursuivi dans ses chimères d'insaisissables sylphides. Comblé d'amour ou de gloire, il cherchera toujours d'autres amours, d'autres gloires en sachant par avance, que rien n'emplira le vide de son cœur misérable. Ainsi il « bâillera sa vie », il « portera son cœur en écharpe » ; *il étalera un mal du siècle* qui ne sera plus, comme celui de Benjamin Constant ou de Sénancour, à demi replié sur lui-même, mais *ostentatoire et superbe* (B. II, p. 121). Dans cette sorte de vertige de désirs et d'accabllements, *il cherchera un point fixé, un refuge ; il le trouvera dans la religion*. Une fois converti d'ailleurs, il mènera une existence à peu près aussi inquiète, aussi asservie à ses désirs qu'avant sa conversion ; et l'on peut douter encore de la sincérité ou du moins de la qualité de cette conversion. La vie de Chateaubriand, étalée à plein dans ses œuvres, n'est qu'un admirable modèle du héros romantique qui dresse à la face du monde la misère hautaine et sublime de son génie.

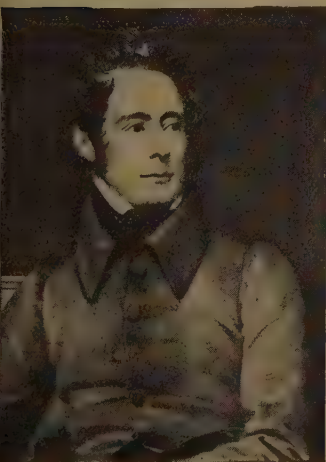
Les artifices de Chateaubriand. — *Chateaubriand emprunte d'ailleurs abondamment*. Il a beaucoup lu et il s'est, généralement sans le dire, beaucoup servi de ses lectures. C'était son droit. C'était un peu moins son droit de raconter une part de sa vie en l'arrangeant délibérément pour la beauté des attitudes. Sur bien des points (par exemple sur sa vie à Combourg), l'érudition contemporaine a confirmé ses récits. *Sur beaucoup d'autres elle l'a saisi en flagrant délit de mensonge calculé*. Elle a prouvé qu'il était matériellement impossible qu'en Amérique,



JEAN-JACQUES ROUSSEAU.
Pastel par M. Quentin de La Tour.
CL. BULLOZ



DIDEROT.
Portrait par Fragonard. — CL. GIRAUDON.



LAMARTINE.
Portrait par F. Gérard.
Musée de Versailles. — CL. GIRAUDON.



CHATEAUBRIAND.
Portrait par Girodet-Trioson.
Musée de Versailles. — CL. GIRAUDON.

ou en Orient, il ait vu tout ce qu'il dit avoir vu. Elle a montré qu'il l'avait lu seulement dans des livres qu'on a retrouvés, ou qu'il l'avait imaginé. L'œuvre est ainsi, constamment, une somptueuse et émouvante tragi-comédie qu'il faut regarder sans passer dans les coulisses.

La sincérité de Chateaubriand. — Mais la représentation en est admirable, et elle a, tout de même, une sorte de sincérité et de vérité morale profondes. Chateaubriand a beau être en scène et s'arranger pour la scène, il y a en lui une vie intérieure si puissante que les artifices mêmes deviennent une des formes de cette vie. La réalité est peut-être déformée, mais *il semble qu'il n'y ait plus qu'une réalité, l'âme de Chateaubriand*. Et cette âme est exceptionnelle. *Chateaubriand est une sorte de romantique lucide*. Des romantiques, et si l'on veut des pires, il a l'effrayant besoin d'assouvissement et l'impuissance à s'assouvir. Mais il connaît son mal. S'il appelle inlassablement les orages, il sait que partout où l'entraîneront ces tempêtes il se retrouvera tel qu'il était. Il est le don Juan des aspirations humaines (B. II, p. 121).

L'art de Chateaubriand. — L'art est d'ailleurs incomparable. Les contemporains avaient appelé Chateaubriand « l'enchanteur ». De tout ce qui n'était, avant lui, qu'aspirations confuses ou ébauches, il a tiré, en effet, des enchantements. Avant lui, l'exotisme n'est qu'une chimère philosophique et une baliverne sentimentale ; le pittoresque (sauf chez Bernardin de Saint-Pierre) reste timide et conventionnel ; le poème en prose, ce sont les galanteries maniérées des idylles de Gessner. Il y a, si l'on veut, chez Chateaubriand, les mêmes chimères et les mêmes conventions, mais *tout cela est transfiguré*.

D'abord par la puissance de l'imagination. Chateaubriand n'a pas vu les rives du Meschacébé ; il n'a pas vu les Florides. La vision qu'il nous en donne est pourtant plus précise que celle d'un Bernardin de Saint-Pierre peignant les forêts vierges qu'il a longuement contemplées. Surtout la vision intérieure de Bernardin de Saint-Pierre, riche de couleurs, de formes, de sonorités, n'est souvent qu'une énumération éclatante. *Celle de Chateaubriand est une composition d'art*. Sans cesse elle groupe quand il faut grouper, oppose pour des effets de contraste, dégage l'impression essentielle, l'image qui domine. Sans qu'on sente presque jamais le procédé de l'écrivain, elle ménage la lumière et l'ombre, l'ordre des plans, la proportion des

détails pour que, d'un seul coup, un paysage, un tableau, ait une unité et une âme (B. II, p. 123). Enfin, et surtout, il y a, dans cet art, l'indéfinissable et l'insaisissable, le prestige et l'enchantement. On trouve parfois chez Bernardin de Saint-Pierre des tableaux adroitement ou puissamment composés, chez Sénancour un sens du rythme, une sorte de frémissement lyrique qui rappellent l'art de Chateaubriand. Mais il y a chez Chateaubriand quelque chose de plus. *Son imagination semble n'embrasser le réel que pour le prolonger.* Sans cesse il y a dans les tableaux ou les méditations quelque chose qui les fait plus vastes, immenses, infinis. On saisit souvent le secret de ces prolongements (B. II, p. 119). Sans cesse aussi ce secret est partout et nulle part. Il est dans le rythme mystérieux de la phrase, dans la musique des mots, dans la nuance des images, dans le frémissement caché d'une émotion. C'est la poésie de Chateaubriand. *Et cette poésie, avec celle de Lamartine, est à l'origine de toute la poésie du XIX^e siècle.*

IV. — BENJAMIN CONSTANT. — SÉNANCOUR. JOSEPH DE MAISTRE. — DE BONALD

BENJAMIN CONSTANT est né à Lausanne, en 1767. Il mena une existence inquiète et tourmentée. Membre du tribunal, sous le Directoire, il en fut exclu par Bonaparte et dut s'exiler. Sous la Restauration, il fut le chef du parti libéral et défendit une politique qui s'opposait à la fois au despotisme et à la démocratie. Il a publié le roman d'*Adolphe* (1816). Il mourut en 1830.

SÉNANCOUR (1770-1846) a publié le roman d'*Obermann* (1804), sorte de journal lyrique d'un héros romantique.

J. DE MAISTRE est né à Chambéry en 1753, d'une famille de magistrats. Exilé par la Révolution, il revint à la cour de Sardaigne et fut ministre plénipotentiaire à Saint-Petersbourg. Il mourut en 1821. Il a écrit : *Du Pape* (1819) ; *les Soirées de Saint-Petersbourg* (1821).

DE BONALD (1754-1840) a publié une *Théorie du pouvoir politique et religieux dans la société civile* (1796).

BENJAMIN CONSTANT. Son romantisme. — *Benjamin Constant est un romantique*, parce qu'il est à la fois avide d'émotions et d'action et incapable de s'émouvoir profondément et d'agir. Il s'est raconté lui-même, en mêlant des amours inquiètes et désenchantées, dans le roman d'*Adolphe*. Adolphe veut aimer, absorber sa vie dans une grande passion, y trouver l'oubli de lui-même. Mais celle qu'il a cru aimer, et qui l'aime désespé-

rément, il ne l'aime pas, il ne pourra jamais l'aimer. Et sa vie est déchirée entre la pitié qui l'enchaîne et la lassitude qui l'accable.

Son classicisme. — Mais Benjamin Constant reste un classique et un homme du XVIII^e siècle par la pente de son intelligence et par son art. Il n'exalte pas le mal qui le ronge ; il n'essaie pas de le transposer en méditations lyriques. Il l'analyse au contraire avec une précision aiguë. Par cette méthode d'analyse et par son style, il continue le roman de Laclos.

SÉNANCOUR. — Tel n'est pas le cas de Sénancour. Son héros, Obermann, est vraiment le frère du René de Chateaubriand, avec moins de véhémence dans le désir, avec une mélancolie plus accablée. Il est né pour la solitude, pour ces « Rêveries » qui sont le titre d'un ouvrage de Sénancour. René domine la souffrance par l'orgueil ; Obermann l'accepte comme une forme nécessaire de la destinée. *Il est le romantique vaincu avant d'avoir lutté* et qui promène sa défaite d'asile en asile pour trouver dans la mélancolie des forêts, des déserts et des monts un écho sonore à ses lamentations.

JOSEPH DE MAISTRE. — **BONALD.** — A la philosophie du XVIII^e siècle, aux doctrines démocratiques de la Révolution, aux aspirations du romantisme, J. DE MAISTRE a opposé avec une éloquence fougueuse et une âpre logique une doctrine brutale, mais claire et impérieuse et qui a exercé une influence durable. *Toute la vie, selon lui, et toute l'organisation sociale s'expliquent par le dogme catholique, par le péché originel.* Nous avons offensé Dieu ; nous expions cette offense par le mal physique et la souffrance morale. Cette punition est juste, où qu'elle aille. L'innocent peut souffrir et le criminel triompher. La guerre, nécessaire, est l'une de ces expiations. Pour sauver l'homme de l'abîme où sa corruption l'entraîne, il n'y a de salut que dans l'Église catholique, subordonnée tout entière au pape représentant de Dieu. *Et l'ordre social ne peut être assuré que par un gouvernement qui imite celui de l'Église ; un roi absolu gouvernant avec l'aide d'une aristocratie, comme le pape par les évêques.* La doctrine de J. de Maistre est un pessimisme religieux et autocratique.

DE BONALD a développé une doctrine analogue, moins véhémence dans sa forme mais aussi systématique. Le chef d'un État représente Dieu sur la terre. Il est comme le père d'une famille sociale où l'individu doit obéir strictement et ne possède aucun droit.

LE XIX^e SIÈCLE

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

DE LA VIE SOCIALE (1815-1851)

LE caractère le plus apparent est l'instabilité politique. Au XVII^e et au XVIII^e siècle, on ne peut être que conservateur ou réformateur. A partir de 1815, le nombre des partis et des doctrines politiques se multiplie. Ces partis ne se contentent pas de discuter et d'organiser une action politique ; ils agitent le pays, fomentent des troubles, insurrections et révoltes. Il n'y a pas seulement deux révolutions (1830 et 1848) et le coup d'État de 1851 ; il y a constamment, depuis la Terreur blanche jusqu'au coup d'État, à Paris ou en province, des attentats, de vastes conspirations, des émeutes, des journées révolutionnaires, des répressions ou l'on compte les victimes par centaines et parfois par milliers.

En même temps, les conditions matérielles de la vie se transforment. D'année en année, les anciennes distinctions sociales perdent de leur importance. Malgré les quelques privilèges qu'elle semble garder, la noblesse, dès 1830, ne représente plus guère qu'un passé presque oublié. Par contre, *l'importance sociale de la richesse s'accroît de jour en jour.* Non seulement c'est elle qui, pendant longtemps, donne les droits politiques, mais elle acquiert le prestige que perd peu à peu la noblesse. Cette richesse n'est plus nécessairement héréditaire ou le fruit de spéculations et malversations comme chez les financiers du XVIII^e siècle ; elle peut être acquise, assez rapidement et honnêtement, par le commerce et par l'industrie. En fait on s'enrichit ; les « classes dirigeantes », ouvertes à tous, s'accroissent. En même temps, *l'instruction et la curiosité intellectuelle se développent.* Non pas qu'il faille se représenter la France de 1840 comme celle de 1900. En 1825, il n'y a que soixante mille abonnés aux journaux politiques ; en 1847, il n'y en a encore que deux cent mille. Mais c'est un large progrès sur les huit ou dix mille abonnés des différents journaux qui ne parlaient pas de politique, vers 1780.

Ces progrès ne se font d'ailleurs pas avec équité. Si la fortune de la bourgeoisie s'accroît, *la misère ouvrière reste grande* et semble même, au moins par contraste, devenir plus cruelle. Il y a, de temps à autre, des demi-famines, des émeutes de misère comme au XVII^e ou au XVIII^e siècle. Comme les classes ouvrières commencent à être moins ignorantes, qu'elles écoutent les leçons de chefs de parti intelligents et cultivés, elles se groupent peu à peu en une opinion puissante.

Cette situation politique et sociale a exercé sur la littérature son influence. Au XVII^e siècle, et même au XVIII^e, on peut dire, en un certain sens, qu'il n'y avait pas de gens de lettres. La littérature en elle-même n'était pas considérée comme une force sociale indépendante, ni comme un métier. Il y avait une littérature inférieure (contes, romans, etc...) qui n'était qu'un divertissement, comme la paume ou la chasse. La vraie littérature devait être un enseignement, une instruction. Elle était au service de la morale, de la religion, de la philosophie. *Elle n'était guère qu'un moyen et non une fin.* L'écrivain, par surcroît, ne pouvait pas vivre de sa plume. Dès la première moitié du XIX^e siècle, au contraire, l'écrivain peut vivre et même s'enrichir par ses œuvres. Les journaux, beaucoup plus riches, et qui deviennent très vite des entreprises commerciales, peuvent payer assez cher sa collaboration. Balzac gagnera jusqu'à cent mille francs par an. En même temps, il devient de plus en plus difficile de faire de la littérature la servante d'une morale, d'une doctrine, d'un parti. Ces morales, doctrines, partis sont si nombreux, leur aspect et leur rôle changent si rapidement que l'écrivain ne consent pas toujours à se laisser entraîner dans ce tourbillon ; quand il y cède, c'est presque toujours pour se reprendre ou du moins évoluer. Sans doute, comme nous le verrons, on écrira à certains moments des romans, pièces de théâtre, etc., sociaux, humanitaires, moralisants. Des écrivains, Lamartine, Michelet, Hugo, joueront des rôles politiques importants. Mais, *de plus en plus, l'homme de lettres*, qui se sent matériellement indépendant, même s'il consent à servir une idée ou un parti, *se persuadera que la littérature existe en elle-même, qu'elle est une forme essentielle de la vie, qu'elle a sa fonction et sa règle propres.* C'est seulement vers 1840 qu'on peut vraiment écrire en parlant de la société française : la politique, le commerce, l'industrie, la science, etc., et la littérature.

PREMIÈRE PARTIE

LE ROMANTISME

I. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX DU MOUVEMENT ROMANTIQUE

Ses origines. — Il ne faut pas oublier que *le mouvement romantique, tel qu'il se précise à partir de 1820, est l'aboutissement d'un mouvement qui se préparait depuis très longtemps*, dès la première moitié du XVIII^e siècle. Vers la fin de ce XVIII^e siècle, comme nous l'avons montré, l'idée s'est répandue que la raison de vivre est tout entière dans les émotions du cœur ; le goût du pathétique et du sombre, l'amour du rêve, de la mélancolie, de la solitude, puis le mal du siècle envahissent la littérature. En même temps, dès la fin du XVIII^e siècle, les règles de la littérature classique sont discutées ou niées ; il y a des révoltés. La langue s'enrichit ; la versification s'assouplit.

Son extension. — En outre, *le romantisme est un mouvement non pas français, mais européen*. Dès le XVIII^e siècle, l'influence anglaise est considérable en France ; les influences allemande ou scandinave commencent. Au XIX^e siècle, ces influences se développent profondément. On traduit les ouvrages anglais ou allemands, par centaines, et beaucoup d'écrivains les lisent d'ailleurs dans le texte original. Les principaux sont les romans de WALTER SCOTT (traduits à partir de 1822) ; les drames de SHAKESPEARE (traduits en 1821, 1826, etc. ; on représente avec succès, à l'Odéon, à partir de 1827, *Othello*, *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, etc.) ; le *Faust* de GOETHE (traduit à partir de 1823) ; les drames de SCHILLER, les *Contes* d'HOFFMANN, etc. Des ouvrages italiens ou espagnols sont également traduits et lus avec passion (Manzoni, *la Divine Comédie* de DANTE, le *Roman-cero* espagnol, etc.). *La littérature tend à devenir véritablement européenne. Ne disons pas d'ailleurs qu'elle altère ou empoisonne*

le génie français. En réalité, les Français ne subissent rien ou à peu près rien ; ils choisissent et ils adaptent. Comme la littérature nationale exprime mal les besoins nouveaux des esprits et des cœurs, ils cherchent à l'étranger des œuvres qui les reflètent ; et *dans ces œuvres étrangères, le plus souvent, ils ne voient qu'eux-mêmes* ; ils en ignorent ou déforment l'originalité profonde. Les traductions sont encore des adaptations et les commentaires sont mêlés d'ignorances ou de contresens.

Sa complexité. — *Le romantisme est également un mouvement extrêmement complexe* dont les éléments sont sans cesse en conflit. Audacieux, dès le début, en littérature et en philosophie, il est, en religion et en politique, conservateur, traditionaliste. Puis, surtout à partir de 1830, il se préoccupe ardemment de réformes sociales. Il a tour à tour de la sympathie pour ceux qui veulent donner une nouvelle vie à la religion catholique, ou il est incroyant. A l'époque classique, il y avait réellement des règles ou surtout des principes communs sur lesquels Boileau, Racine, Molière, La Bruyère, etc..., s'entendaient exactement. *Chacun des romantiques se fait, au contraire, son idée du romantisme* ; les principes qui les unissent sont des aspirations vagues et souvent divergentes.

Ses principes. — Pourtant, le romantisme a donné l'illusion d'être une école très unie, très énergique et dont les principes étaient clairs.

C'est qu'au XVIII^e siècle, par exemple, il n'y a pas conflit violent (Rousseau mis à part) entre les philosophes et les écrivains « de sentiment ». Un grand nombre d'écrivains sont à la fois des têtes froides et des cœurs sensibles. Au contraire, sous la Révolution et l'Empire, les pseudo-classiques ont organisé une littérature hostile à tout ce qui n'était pas eux, défendue par une critique têtue et bornée, soutenue même par l'autorité politique. La guerre a été déclarée entre les « anciens » et les « modernes ». De leur côté, les romantiques se sont groupés. Ils ont formé des « cénacles » (le premier réunissait, à partir de 1823, et dans le salon de Charles Nodier à partir de 1824 : Alfred de Vigny, V. Hugo, Soumet, Émile Deschamps, Sainte-Beuve, A. de Musset ; le second, à partir de 1828, rassemblait chez Victor Hugo les mêmes écrivains qui continuaient d'ailleurs à fréquenter chez Nodier) et des journaux (*la Muse française, le Globe*). *Ce sont bien deux partis qui s'affrontent.*

Enfin, peu à peu, dans la confusion des aspirations et des doctrines, *un certain nombre de tendances se sont dégagées*. Mesurées, nuancées, contredites chez les écrivains de génie, elles s'étalent chez les écrivains secondaires ou les médiocres.

Ce sont : *la beauté et la grandeur de la passion*. C'est elle qui est l'inspiratrice du génie, qui est la raison d'être de la vie. — Cette passion doit être libre ; si elle est gênée, refoulée par les contraintes ou les préjugés de la société ou même de la morale, *elle a le droit* non pas de se mettre au-dessus de la société et de la morale, mais de juger nos sociétés et nos morales, *de se créer sa morale et le monde où elle peut vivre*. — *En littérature, il n'y a pas de règles qui limitent l'expression de la passion* ; la littérature peut s'emparer de toutes les formes de la vie, le laid comme le beau, le trivial comme le sublime, parcourir toutes les époques de l'histoire et tous les aspects du monde ; le moyen âge par exemple, à la fois barbare et raffiné, l'intéressera plus que les siècles classiques. — Cette passion ne doit pas être une passion générale et abstraite ; *il faut qu'elle anime l'écrivain lui-même*. Pour l'exprimer il faut qu'il s'exprime ; *il est à lui-même son univers* ; il est l'univers.

Telle est, pour ainsi dire, la forme absolue du romantisme. Mais *c'est en grande partie une forme théorique*. On ne la retrouve exactement chez aucun des grands écrivains romantiques, tout au moins d'une façon durable. Ces égarements n'ont guère troublé que des têtes médiocres ; des clercs de notaire ou des commis de contributions ou des dames incomprises ont cru à ces destins sublimes. Surtout *ce romantisme n'a jamais été une doctrine triomphante*. Il n'est qu'une des doctrines littéraires qui se partagent l'opinion ; il est toujours vivement combattu ; et il évolue, pour ainsi dire, dès qu'il est né.

La littérature classique en effet ne s'avoue pas vaincue ; le triomphe de la *Lucrèce* de PONSARD, en 1843, n'est pas un revirement soudain. Les tragédies de SOUMET sont applaudies jusqu'en 1830 (*Une fête sous Néron*) ; celles de CASIMIR DELAVIGNE, jusqu'en 1833 (*les Enfants d'Édouard*). Les comédies de SCRIBE, qui sont tout à fait de structure classique, emplissent les théâtres de Paris de 1830 à 1850. Le véritable poète national, de 1815 à 1830, c'est BÉRANGER, dont les chansons sont exactement, avec beaucoup moins d'esprit ou de grâce, dans le style d'un Voltaire ou d'un Parny.

Enfin, si les poètes sont généralement des romantiques, *il n'y a pas autour d'eux que des romantiques*. Même entre 1820

et 1835, on goûte aussi vivement des historiens, des critiques, des philosophes dont l'art et les doctrines sont fort différents de l'art et des doctrines romantiques. La pensée française serait déformée si l'on séparait cette étude sur l'école romantique de celle où nous montrons (2^e partie) que c'est dès les débuts du romantisme qu'on va vers le réalisme et le positivisme.

II. — LAMARTINE

Alphonse de Lamartine est né à Mâcon en 1790. Son enfance se passa dans la propriété familiale de Milly. Il fit ses études à Lyon et à Belley. Puis il mena une vie un peu inquiète et désœuvrée, fit en Italie un voyage où il rencontra la jeune fille qu'il a appelée Graziella. En 1816 il rencontra Elvire (M^{me} Charles) à Aix-les-Bains et s'éprit d'elle ; elle mourut l'année suivante. Les *Méditations poétiques* parurent en 1820.

Lamartine fut nommé attaché et secrétaire d'ambassade, puis rentra au château de Saint-Point (1821-1825). Après un voyage en Orient (1832), il se fit élire député (1833), devint un des chefs de l'opposition républicaine et fut élu membre du gouvernement provisoire en 1848. Après le coup d'État de 1851, il vécut dans la retraite et mena une vie besogneuse. Il mourut en 1869.

Ses œuvres principales, outre les *Méditations*, sont les *Nouvelles Méditations* (1823) ; les *Harmonies poétiques et religieuses* (1830) ; *Jocelyn* (1836).

Jocelyn.

ANALYSE. — Lamartine avait conçu une vaste épopée. Un ange épris d'une mortelle a voulu devenir un homme pour l'aimer. Dieu exauce son vœu, mais le condamne à poursuivre en vain celle qu'il aime, sous des formes diverses et d'épreuve en épreuve, jusqu'à ce qu'il ait expié. La Chute d'un Ange est le début de cette épopée. *Jocelyn* en est la conclusion ; c'est l'expiation. *Jocelyn* s'était destiné à la prêtrise. Chassé par la Révolution du séminaire, il se réfugia dans une grotte sauvage des Alpes. Il y est rejoint par un proscrit qui meurt en lui confiant un enfant, une jeune fille, Laurence. *Jocelyn* l'aime. Mais l'évêque de Grenoble, condamné à mort, le fait venir dans son cachot et l'ordonne prêtre pour qu'il puisse lui administrer les derniers sacrements. Ainsi séparé pour toujours de celle qu'il aime, *Jocelyn* devient curé d'une humble paroisse des Alpes. Il est appelé un jour au chevet d'une voyageuse mourante : c'est Laurence. Il la bénit et l'ensevelit dans la grotte des Alpes.

Le Voyage en Orient (1835) ; la Chute d'un Ange (1838) ; les romans : *Raphaël* (1849) ; *Geneviève* (1851) ; le Tailleur de pierres de Saint-Point (1851) ; *Graziella* (1852) ; l'Histoire des Girondins (1857).

Lire : R. DOUMIC, *Lamartine* (1912).

La tradition littéraire chez Lamartine. — Lamartine a fait toute son éducation intellectuelle en lisant des poètes du XVIII^e siècle, et Rousseau. Dans ses *Méditations* même, il y a bien des métaphores et bien de la rhétorique qui sont le style poétique du XVIII^e siècle. Toutes ses idées, ou à peu près, sont dans Rousseau, dans Bernardin de Saint-Pierre, dans Chateaubriand. Les thèmes mêmes des *Méditations* sont constamment ceux des poètes du XVIII^e siècle. La nature qu'il aime et qu'il décrit ne diffère pas de celle d'un Rousseau ; elle est moins pittoresque que celle de Bernardin de Saint-Pierre ou de Chateaubriand.

La poésie de Lamartine. — Et pourtant *c'est bien Lamartine qui a recréé la poésie française*. Les *Méditations* ont été saluées comme une aurore éclatante ; et les contemporains ne s'y sont pas trompés. Si, en effet, les idées, l'imagination et même le style de Lamartine ne sont pas vraiment originaux, *il a eu, le premier, la sensibilité d'un poète*.

D'autres, avant lui, avaient sans doute été sincères. Bertin, Colardeau, Léonard avaient aimé et souffert. Mais leur émotion ou le souvenir de leur émotion leur importait moins que le souci d'en tirer une poésie ingénieuse ; *l'homme de lettres tuait le poète*. Leurs émotions d'ailleurs n'étaient jamais bien profondes.

Pour Lamartine au contraire, âme ardente, tourmentée, généreuse, la vie n'est plus qu'un immense élan du cœur. Et de même qu'il faut à celui qui pense une langue, qui est celle des savants et des philosophes, de même il faut au cœur qui s'élance une autre langue : cette langue, c'est la poésie. *La poésie chez Lamartine n'est plus un travail de littérateur ; c'est l'expression spontanée, nécessaire de l'émotion*. Et la poésie est parfaite lorsqu'il y a entre elle et le cœur du poète cette mystérieuse résonance qui n'a rien à voir avec la rhétorique et les règles.

Chez Lamartine, l'émotion est vraiment, par surcroît, l'aventure éternelle et sublime du cœur humain. *Il ne faut pas en croire la vague tradition qui ne voit dans les Méditations que les joies et les deuils du Lamartine amoureux d'Elvire et désespéré de l'avoir perdue*. Il ne faut pas, non plus, en croire Lamartine lorsqu'il a précisé, plus tard, dans les notes d'une réédition, les circonstances où ses poèmes auraient été composés ; il s'y trompe constamment, ou il arrange ; il soigne ou croit soigner son attitude. Il y a, en réalité, dans les *Méditations*, l'amour

pour Graziella, celui pour Elvire, celui pour la jeune Anglaise qui devint sa femme, et bien d'autres choses. Surtout il y a toutes les amours et toutes les détresses, et tout l'idéal de Lamartine, son besoin d'élever l'amour humain jusqu'à la communion des âmes, l'éternelle misère de se heurter au temps qui passe, à la mort qui rôde, l'effort pour se rattacher à ce qui dure, amour de la famille, du pays natal, nature compatissante, et, au delà des hommes et de la nature, à la foi religieuse (B. I, pp. 107, 109, 111).

Enfin, il y a chez Lamartine ce qu'on a appelé la « poésie pure », si la poésie est une « harmonie » autant qu'une « méditation ». Dans le détail, si l'on veut, la poésie de Lamartine manque de pittoresque ; le dessin de ses paysages reste vague ; ses images sont souvent confuses ou même gauches ; son style manque constamment de précision, de propriété, voire de correction. Mais il a, dans ses meilleures pièces, un rythme, une musique incomparables. C'est la musique fluide et subtile que nul, peut-être, après lui et jusqu'à Verlaine, n'a retrouvée, une sorte de chant ailé qui enlève vraiment la poésie à la terre (B. I, pp. 107-109, 111).

Les grands poèmes. — Lamartine a un peu répété ces accords comme des formules. Les *Nouvelles Méditations* sont déjà gâtées par ces formules ; elles se multiplient dans les autres recueils lyriques. Dans ses grands poèmes, il a fait un effort de philosophie. Il a rêvé d'une œuvre qui évoquerait l'histoire morale de l'humanité et annoncerait ses destinées. Cédar est un ange déchu pour s'être épris d'une mortelle ; mais cette chute a pour rachat la souffrance héroïquement supportée, le sacrifice de l'intérêt égoïste et du bonheur même au bonheur de ce qu'on aime. Le poème de l'humanité devient ainsi le poème de l'effort et du sacrifice. Il s'achève dans l'histoire de Jocelyn, tenté par toutes les ivresses du bonheur terrestre et qui s'en détourne pour l'ivresse du dévouement. Thème puissant et poétique et que Lamartine a réussi à traiter souvent avec grandeur. L'humanité primitive de la *Chute d'un ange* est évoquée avec une vigueur qui annonce la *Légende des siècles* de Victor Hugo. *Jocelyn* s'apaise dans des décors rustiques et une sérénité religieuse qui sont émouvants et sincères. Malheureusement, la confusion du plan et la prolixité du style noient souvent l'ensemble et en rendent la lecture traînante.

III. — VICTOR HUGO

Victor Hugo est né à Besançon en 1802. Il était le fils d'un général de l'Empire ; en 1811 il suivit ses parents en Espagne. Puis M^{me} Hugo s'installa à Paris. Victor fut un élève brillant du lycée Louis-le-Grand. Il renonça à toute profession pour suivre sa vocation littéraire. Il fonda, en 1819, le *Conservateur littéraire* et publia, en 1822, un premier recueil d'*Odes*. Une pension accordée par Louis XVIII lui permit d'épouser celle qu'il aimait, Adèle Foucher. Ses principales œuvres furent les recueils lyriques des *Odes et Ballades* (1826), des *Orientales* (1829), des *Feuilles d'automne* (1831), des *Chants du crépuscule* (1835), des *Voix intérieures* (1837), des *Rayons et des Ombres* (1840) ; le roman de *Notre-Dame de Paris* (1831). (Pour son théâtre, voir p. 201.) En 1843, il perdit tragiquement sa fille, noyée avec son mari dans la baie de Villequier. Il se mêla activement à la vie politique, de 1845 à 1851, et s'exila après le coup d'État. Il s'installa à Jersey, puis à Guernesey. Pendant son exil, il publia les satires des *Châtiments* (1853), le recueil lyrique des *Contemplations* (1856), le premier recueil de la *Légende des siècles* (1859), les *Chansons des rues et des bois* (1865), les romans des *Misérables* et des *Travailleurs de la mer* (1862 et 1866). Rentré à Paris en 1870, Hugo publia un assez grand nombre d'ouvrages, dont les deuxième et troisième séries de la *Légende des siècles* (1877 et 1883), le roman de *Quatre-vingt-treize* (1873). Il mourut en 1885.

Lire : C. RENOUVIER, *V. Hugo, le poète* (1893) ; *V. Hugo, le philosophe* (1900). — F. BRUNETIÈRE, *V. Hugo* (1902).

La poésie de transition. *Les Odes*. — *V. Hugo n'a été, à ses débuts littéraires, qu'un classique audacieux*. Ni le moule de ses premiers poèmes, ni sa versification ne diffèrent profondément de la poésie et des rythmes des poètes classiques. Il est royaliste et chrétien ; il chante ce qu'il croit être de grands sujets avec une éloquence adroite et chaleureuse, mais qui n'est guère qu'une brillante rhétorique.

La poésie d'imagination. *Les Ballades* (des *Odes et Ballades*). *Les Orientales*. — Mais, dès ces débuts de jeune poète, *V. Hugo est puissamment soutenu par ce qui sera sa faculté maîtresse : l'imagination*. Il a le don presque visionnaire de voir et d'entendre ce que son rêve conçoit. Ainsi, à défaut de la vie profonde des âmes, il y a dans les *Ballades* et dans les *Orientales* une évocation éblouissante d'un passé mystérieux et chimérique, d'un Orient grec et turc qu'il n'a jamais vu, d'une Espagne qu'il a vue quand il avait neuf ans. D'un trait

précis, il évoque des paysages, un tableau, une silhouette, une rumeur, un tumulte. Comme Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand avaient créé la prose pittoresque, *il recrée la poésie pittoresque et sonore.*

Le poète lyrique. — Pittoresque un peu creux, et mêlé encore de quelque rhétorique, Victor Hugo comprit que le poète devait parler au cœur comme aux yeux. *Tous les recueils qui suivirent furent des recueils lyriques.*

Ce sont tout d'abord des confidences. Les *Voix intérieures*, ce sont les voix qui parlent dans l'âme de Victor Hugo ; les *Feuilles d'automne*, les *Chants du crépuscule*, ce sont les mélancolies de Victor Hugo ; c'est même, quand on y regarde de près, l'histoire un peu fâcheuse d'une vie intime qui manqua parfois de dignité. Même *la personnalité du poète* n'est pas, comme celle de Lamartine, éparse dans les grandes harmonies du cœur et des choses ; elle *s'étale et s'impose*. Victor Hugo croit déjà qu'il doit être un symbole et un guide ; il est le prophète qui domine le présent et annonce l'avenir.

Mais Victor Hugo croyait aussi que le droit du poète à parler de lui l'obligeait à penser aux autres. *Il veut être l'« écho sonore » que la foule aime, parce qu'elle y entend sa propre voix. La médiocrité même de la philosophie de Victor Hugo lui a permis de jouer ce rôle d'écho magnifique.* Ce que sa poésie lyrique a perdu en profondeur, elle l'a gagné souvent en valeur humaine. Il a été l'un des plus éloquents interprètes de ces grands sentiments qui sont comme la forme banale, mais nécessaire, de l'âme éternelle des hommes et de ceux surtout qui emplissaient l'âme moderne : l'amour du foyer, l'amour des enfants (B. I, p. 136 ; B. II, p. 144), l'amour de la patrie, la joie de vivre mêlée à la mélancolie du passé, des souvenirs et des deuils, l'amour de la nature, la pitié pour les faibles et les humbles, la confiance dans l'effort et dans le progrès (B. I, pp. 121, 125).

L'épanouissement lyrique. *Les Contemplations.* — Toutes ces qualités se montrent surtout dans le recueil des *Contemplations*. L'imagination y est plus riche encore et plus diverse. *Surtout la sensibilité et la pensée de V. Hugo y sont plus émouvantes et plus profondes.* Il a touché, par la mort brutale de la fille qu'il adorait, le fond de la souffrance humaine ; le coup d'État et l'exil l'ont détourné des ambitions politiques et de l'action. Ainsi, *la poésie et l'art sont devenus pour lui non plus un*

jeu éblouissant, une confiance orgueilleuse, *mais une sorte de religion*. Dans sa propre souffrance, il a vraiment éprouvé tout le problème de la souffrance et de la destinée humaines. Les pièces sur la mort de sa fille ne sont plus la tragique aventure d'un père accablé, mais celle de tous ceux qui aiment devant toutes les morts (B. I, p. 128). Enfin *V. Hugo y a même fait effort pour atteindre une philosophie* qui fût autre chose qu'une éclatante éloquence. Non pas que cette philosophie soit neuve, ni même claire ; elle n'est bien souvent qu'un mirage d'images grandioses ou même un vertige de mots. Mais, peu à peu il a organisé les images et les mots pour en tirer une représentation du monde puissamment poétique. Dieu, ou du moins une part de Dieu s'est mêlée à la création ; toutes les choses créées renferment une âme surnaturelle ; de la pierre à l'animal et à l'homme, cette âme se dégage et s'éclaire. Dans l'avenir, ce progrès doit se poursuivre et s'achever. *Le monde est ainsi comme une immense et sublime ascension d'âmes.*

L'inspiration épique. *Les Châtiments ; la Légende des siècles ; les romans.* — *Le génie le plus original de V. Hugo est d'ailleurs le génie épique.* Seul, ou à peu près, il a eu cette imagination créatrice qui transpose la vie réelle et l'histoire en épopées. *Il a été poète épique, parce qu'il a vraiment créé du surnaturel.* Si les auditeurs d'Homère ou de la *Chanson de Roland* vivaient naturellement dans le merveilleux, les contemporains de Boileau ou de Voltaire ne pouvaient y croire que comme à une machine littéraire. *La puissance de V. Hugo est de croire lui-même, ou presque, à ce merveilleux et d'y croire parce qu'il le voit.* Dans sa prodigieuse imagination, tous les êtres qu'il rêve vivent d'une vie aussi intense que s'ils étaient vraiment vivants. Il voit les empereurs et les sultans, les forbans et les paladins. Il voit les monstres et les fantômes, l'Orient et le Septentrion, le débordement des foules et la ruée des batailles. Il voit la nature inanimée se mouvoir, parler, vouloir. *Il voit même l'invisible, il exprime l'inexprimable.* Il donne au mystère des ténèbres, à celui de l'au-delà, à toutes sortes de forces confuses, une forme à la fois palpable, visible, et pourtant fuyante, mystérieuse, redoutable. *La poésie de Victor Hugo n'est plus qu'une merveilleuse hallucination vraie* (B. I, p. 130).

En même temps, cette imagination épique est soutenue par des idées simples, naïves même si l'on veut, mais qui ont le mérite de se traduire aisément en images et en émotions, en

poésie. Ce sublime, si vainement cherché par les poètes du XVII^e et du XVIII^e siècle, V. Hugo l'a installé dans sa philosophie sociale et dans sa philosophie. *L'histoire de la création est, pour lui, l'histoire d'une ascension vers la vie spirituelle. L'histoire de l'humanité, la Légende des siècles, est l'histoire d'une ascension de la pensée égoïste à la pensée altruiste, de la force à la pitié et à la justice. Ascension rude et tortueuse, où le mal s'acharne, où la férocité persévère, mais où l'on discerne cependant qu'on monte vers plus de lumière. Ainsi toute cette légende épique est comme soutenue et soulevée par une grande espérance, par un idéalisme optimiste (B. I, p. 131).*

C'est cette puissance épique qui fait la grandeur du poème des *Châtiments*. On peut discuter l'intérêt et la justice des attaques forcenées lancées contre Napoléon III et contre ceux qui l'ont soutenu. Mais, si l'on oublie l'histoire qu'ils commentent, les poèmes de V. Hugo sont souvent des drames grandioses de révolte et de malédiction (B. I, pp. 126, 127). *Dans les romans mêmes, l'intérêt est une sorte d'intérêt épique. Il a ressuscité, dans Notre-Dame de Paris, tout un Paris du moyen âge, tumultueux et pittoresque ; dans les Misérables, les Travailleurs de la mer, Quatre-vingt-treize, toutes sortes de tableaux et de décors vivants et puissants. Il a élevé à la dignité littéraire le roman d'aventures en donnant à l'aventure (même absurde) la couleur et la vie.*

. *La langue et la versification.* — Enfin le génie de V. Hugo est celui d'un très grand écrivain. *Il a vraiment créé une nouvelle langue poétique, une nouvelle langue française, une versification.* Avant lui tous les poètes qui avaient prétendu enrichir la langue s'étaient montrés, en réalité, assez parcimonieux ; et les prosateurs même, comme Chateaubriand, avaient eu des scrupules. Les libertés du vers étaient encore surveillées. Victor Hugo a fait entrer dans la poésie toutes les langues ; il lui a restitué tout ce qu'il pouvait y avoir de sonore ou de pittoresque dans la langue populaire, la langue familière, la vieille langue, les langues techniques. Et le vers n'a vraiment plus eu pour lui (surtout à partir des *Contemplations*) d'autre règle que le mouvement de l'émotion ou le pittoresque du tableau. *Il n'y a plus un alexandrin de douze syllabes, mais des éléments rythmiques sans cesse changeants, sans cesse mouvants.* Le vers, à part le maintien de quelques règles (hiatus, rime), devient aussi libre que la prose (B. I, p. 116).

IV. — ALFRED DE VIGNY

Alfred de Vigny est né à Loches, en 1797, d'une famille noble. Il essaya d'abord du métier militaire, qui l'ennuya ; il démissionna en 1827. De 1822 à 1837, il publie des recueils de vers reproduisant, avec des enrichissements, les recueils précédents (le dernier en date est les *Poèmes antiques et modernes* (1837), les romans de *Cinq-Mars* (1826), *Stello* (1832), les nouvelles de *Servitude et grandeur militaires* (1835). Il s'était marié avec une femme qui fut toujours souffrante et pour qui il ne fut guère qu'un garde-malade. Après la mort de sa mère, il s'isola de ses amis du *Cénacle* (V. Hugo, Sainte-Beuve, etc...). A partir de 1846, il vécut dans la solitude de son domaine du Maine-Giraud. Il rentra à Paris en 1853, et mourut en 1863. Il avait donné dans la *Revue des Deux Mondes* six poèmes (1843-1854) qui ont été publiés avec sept autres inédits dans le recueil posthume des *Destinées* (1864). (Pour le théâtre de Vigny, voir p. 202.)

Lire : P.-M. MASSON, *Alfred de Vigny* (1908) ; — E. DUPUY, *Alfred de Vigny* (1913).

La formation intellectuelle et morale. — Bien qu'il ait été lié avec les romantiques et qu'il ait accepté certaines de leurs doctrines, *Vigny est à peine un romantique*. Il leur ressemble surtout par son opposition aux poètes pseudo-classiques. Mais tandis que les poètes romantiques ont tendance à faire d'eux-mêmes le centre du monde, et à réduire la poésie à une confiance, *Vigny en fait très vite l'expression d'une philosophie* où l'aventure du poète disparaît devant les problèmes de la vie humaine.

Cette philosophie est d'ailleurs, comme tant de philosophies de poètes, l'expression de son caractère et la leçon de son expérience. Vigny avait une très haute idée de sa mission de gentilhomme et de poète. Il rêvait d'une destinée active et comblée. Mais il était timide et hautain et il fut desservi par les événements. Dans sa carrière littéraire, s'il eut des succès éclatants (comme la représentation de *Chatterton*), il n'eut pas la gloire d'un Lamartine, d'un V. Hugo, les succès mondains d'un Musset. Dans sa vie privée, il ne fut pas aimé comme il rêvait de l'être. *Ainsi arriva-t-il très vite à cette idée* (symbolisée par le poème de *Moïse*) *que l'homme de génie, parce qu'il est au-dessus des autres, est voué à l'isolement, et par l'isolement à la souffrance. Mais ni l'isolement ni la souffrance ne le dispensent de ses devoirs*. L'humanité est cruelle, ignorante et sotte. Qu'importe s'il y a parfois en elle des forces généreuses ! Elle a inventé la pitié.

Le grand poème d'*Éloa* est le symbole de cette pitié. *Éloa* se perd avec Satan parce qu'elle a eu pitié de lui ; et c'est elle qui a raison, non le ciel qui la damne.

La philosophie de Vigny. — Cette philosophie, ébauchée dès les poèmes de *Moïse* et d'*Éloa*, s'est peu à peu précisée et approfondie. *Elle est âpre et pessimiste.* La vie est mauvaise pour l'homme. Dans la société moderne, asservie à l'argent, la poésie n'a pas de place, et malgré la pitié et l'amour d'une femme, Chatterton est acculé au suicide. D'ailleurs l'homme de génie ne doit même pas compter sur la pitié et sur l'amour. Dans cette solitude sociale et morale, c'est en vain que l'on se tourne vers Dieu ; il est « aveugle et sourd au cri des créatures », et implacable comme sa création ; Dieu, ce sont les Destinées, pesantes, invincibles. La Nature même, derrière la splendeur trompeuse de ses apparences est une force aveugle qui poursuit ses destins sans rien connaître des misères humaines (B. I, p. 151).

Contre cette conjuration du mal et de l'indifférence, il n'y a pas de remède. Il y a seulement une dignité et une espérance. La dignité, c'est le stoïcisme : « Gémir, pleurer, prier est également lâche » ; la lamentation des romantiques est ridicule ; le sage oppose à la cruauté de la création le silence, à la cruauté des hommes l'isolement (B. I, p. 147). *L'espérance est que l'homme ne sera pas éternellement vaincu dans sa lutte contre le mal et la souffrance.* Il y a un progrès de l'intelligence, de la science. Les forces de raison et d'équité l'emporteront de plus en plus sur les forces aveugles et mauvaises (B. I, p. 151). En attendant, le devoir et la grandeur de l'homme, c'est d'avoir pitié ; tous ceux qui souffrent sont supérieurs à la froide nature, parce qu'ils souffrent ; et c'est pour cela qu'il faut aimer la souffrance des hommes (B. I, p. 150).

L'art de Vigny. — C'est dans cette philosophie qu'est le meilleur du génie de Vigny ; ou plutôt son génie est d'avoir fait pénétrer dans la poésie de la philosophie. Il y a une philosophie chez Lamartine ou chez Victor Hugo ; mais elle est faite d'aspirations et d'imaginations tout autant que de réflexions. *Vigny a réussi à faire porter à la poésie de la pensée.*

Ce n'a pas été quelquefois sans maladresses. Parce qu'il est poète et que sa sensibilité inquiète le domine, il lui est arrivé parfois de se contredire. Ce qui est plus grave, c'est que sa

méditation s'adapte mal souvent à la poésie ; le vers reste prosaïque et gauche ; l'enchaînement des pensées, mal conduites à travers les images et les émotions, reste obscur. *Mais très souvent aussi la fusion de l'idée et de la poésie est admirable.* C'est vraiment non plus des images et des émotions nuancées de pensée, mais de la pensée pure qui se transpose comme spontanément en images, en symboles et en rythmes.

V. — ALFRED DE MUSSET

Alfred de Musset est né à Paris en 1810. Il fut un très brillant élève au lycée, et dans les salons un très brillant danseur. Mais trop fêté, trop avide de vivre, inconstant dans ses attachements et ses humeurs, il gaspilla sa vie et compromit rapidement sa santé. Une liaison avec George Sand (1833-1835) finit mal. Ils eurent des torts réciproques et se firent cruellement souffrir. Musset avait publié, de 1829 à 1835, les pièces réunies sous le titre de *Premières poésies*.

De 1835 à 1852, Musset publia (en grande partie dans la *Revue des Deux Mondes*) les *Nuits* et les poèmes réunis sous le titre de *Poésies nouvelles*.

La *Confession d'un enfant du siècle* parut en 1836. Le drame en prose de *Lorenzaccio* fut publié en 1834 (voir p. 202). Les *Comédies* en prose parurent de 1833 à 1837 dans la *Revue des Deux Mondes* et furent réunies, sous le titre de *Comédies et proverbes*, en 1840. Certaines de ces comédies, ainsi que d'autres, furent jouées de 1847 à 1851. Des *Contes et Nouvelles* en prose parurent de 1837 à 1853. A partir de 1841, il n'avait presque plus écrit de vers. Il souffrait d'une maladie de cœur, aggravée par des habitudes d'intempérance. Il mourut en 1857.

Voici l'analyse de l'une de ses pièces : *On ne badine pas avec l'amour*. — Le jeune *Perdican* revient, après avoir terminé ses études, au château de ses parents. Il doit épouser sa cousine *Camille*. Mais *Camille* et *Perdican* sont orgueilleux et romanesques. *Camille* dédaigne ou croit dédaigner *Perdican*. Par dépit, *Perdican* fait la cour à une jeune villageoise, *Rosette*. Au dénouement, *Camille* et *Perdican* s'aperçoivent qu'ils s'aiment. Mais *Rosette* désespérée se noie. *Camille* entrera au couvent.

Lire : A. BARINE, *A. de Musset* (1893).

L'ironie et l'esprit de Musset. — Musset n'était pas d'esprit romantique. Au début de sa carrière, il a écrit des œuvres romantiques (*Don Paez*, *Portia*, etc.) et un drame romantique (*la Coupe et les lèvres*) ; il y mit, avec de pittoresques tableaux,

ce qui était à la mode, du pathétique farouche et des passions féroces, duels, vengeance, poisons. Mais il l'y mit sans conviction. *Il était déjà « l'enfant terrible » du romantisme.* Il s'amusa des frénésies, des outrances, de la couleur locale ; et il les raillait spirituellement (dans la *Ballade à la lune*, les *Secrètes pensées de Rafaël*, *Mardoche*, *Namouna*) avec une verve un peu vagabonde, mais alerte et pittoresque. Jusqu'à la fin de sa vie, Musset est ainsi resté, parmi tant de poètes et d'écrivains graves et pénétrés, le poète de la grâce ailée et du badinage harmonieux ; *il a su, jusqu'au bout, se railler lui-même et railler ses tristes misères* avec un sourire où l'amertume est encore parée d'une discrète élégance. C'est là ce qui fait notamment le charme des *Comédies et proverbes*. On y souffre à l'occasion et durement (*On ne badine pas avec l'amour* finit par un suicide et une éternelle séparation) ; mais on n'y étale pas ses plaies ; la souffrance, l'inconstance, les duperies du cœur et de la destinée y sont comme masquées derrière une résignation clairvoyante et du badinage. Dans ce monde aimable et subtil, les sentiments sont tout en nuances et les propos ne semblent qu'un jeu. Nul ne disserte ni ne déclame. *La comédie semble à peine analyser ; elle ne juge pas et souvent elle ne conclut pas. Mais elle suggère. Elle se joue sans cesse sur les confins du réel et de la poésie*

Le romantisme de Musset. — Mais si l'esprit de Musset se défiait des oripeaux du romantisme, il avait, dans ses nerfs et dans ses instincts, un mal caché qui devait le rejeter sans cesse vers la pire des souffrances, vers celle qui ajoute aux misères du corps et de l'âme, le dégoût de soi-même. Les héros romantiques souffraient d'un mal sans raison ; et de ce mal-là Musset était toujours prêt à se divertir joyeusement. Mais il souffrait, lui, de maux dont il savait trop la cause : un besoin effréné de plaisirs et l'impuissance à lui résister. Quand il en cherchait la raison profonde, il s'efforçait de croire que son siècle était coupable parce qu'il avait jeté des âmes jeunes et tourmentées hors des disciplines du passé (*Rolla*, *Confession d'un enfant du siècle*). Quand il connut George Sand, il crut se racheter et se guérir par un grand amour. Mal défendu peut-être contre lui-même, il retomba de ses rêves dans ses vices. *Sa poésie devint alors une confession douloureuse et comme le cri d'angoisse du romantisme.*

Confession grandiloquente parfois, où l'on sent de l'artifice.

La confession, qui devrait être pour le moins sincère et humble, n'est plus qu'un réquisitoire prolixe, sonore et vide. Et elle a servi fâcheusement de prétexte à trop de romantiques sans talent et sans dignité pour dresser leurs appétits déçus à la face d'un monde qui ne se souciait pas d'eux. Il y a, heureusement, dans Musset, un autre romantisme qui est celui des *Nuits*, du *Souvenir*, etc. Poèmes ingénument personnels ; c'est l'aventure, la souffrance, les hallucinations de Musset ; il est impossible d'oublier que nous écoutons une confidence obstinée. Mais c'est en même temps une confession émouvante, parce que, seule entre tant d'autres, elle a, cette fois, ce qui rachète toute confession : la sincérité totale. Elle n'est plus un plaidoyer pour soi-même, un orgueil caché ; elle est l'aveu si frémissant, si direct, qu'il entraîne la pitié, la sympathie et comme la complicité. En même temps elle est toute pénétrée d'une vérité morale : c'est que cette souffrance est un rachat. Ainsi, à travers le romantisme, Musset rejoint la grande poésie lyrique, éternelle, celle en qui frémissent les grandes exaltations et les grandes détresses du cœur humain (B. I, pp. 144, 145, 146).

C'est ce lyrisme qui fait la grandeur du drame de *Lorenzaccio*, c'est lui qui se mêle aux dernières poésies de Musset (*Tristesse*, *Une soirée perdue* [B. I, p. 142], *Après une lecture*, etc...) en prolongeant le badinage spirituel jusqu'à la méditation et au remords. La poésie romantique de Musset pourrait s'intituler : Grandeur et servitude d'une âme.

VI. — GEORGE SAND

Lucile-Aurore Dupin, qui prit le pseudonyme de George Sand, est née en 1804 à Nohant (Berry). En 1822, elle épousa le baron Dudevant, homme honnête et laborieux, mais qui ne s'intéressait qu'à la culture de ses terres. Elle se sépara de lui en 1830 et vint vivre à Paris la vie d'un homme de lettres. Ses principaux romans furent : *Indiana* (1831), *Lélia* (1833), *Jacques* (1834), *Mauprat* (1836). Elle subit, après sa liaison avec Musset (1833-1835), l'influence de la philosophie sociale de Lamennais et de Pierre Leroux. En 1839, elle se fixa définitivement à Nohant, où elle mena une vie tranquille, occupée aux soins de son domaine, à l'éducation de ses petits-enfants. Elle publia des romans sociaux tels que *le Meunier d'Angibault* (1845), des romans rustiques (*la Mare au diable*, 1846 ; *la Petite Fadette*, 1849 ; *François le Champi*, 1850 ; *les Maîtres sonneurs*, 1852), et des romans simplement romanesques (*le Marquis de Villemer*, 1860). Elle mourut en 1876.

Le romantisme de George Sand. — Bien plus qu'aucun des poètes ses contemporains, *George Sand a été vraiment, au moins jusqu'en 1840, le romantisme intégral.* Elle l'a étalé d'abord dans sa vie. V. Hugo mène en somme une vie bourgeoise, Vigny une vie sévère et résignée, Musset une vie de plaisir, mais dont il ne fait pas une doctrine. *G. Sand au contraire revendique son droit de n'obéir qu'à son génie.* Comme son mari n'entend rien à la poésie ni à l'âme d'une femme de lettres, elle se sépare de lui ; et elle mène à Paris une existence dont la seule règle morale est celle qu'elle se donne à elle-même.

Elle étale dans ses romans du début les droits et les tourments grandioses de la passion. Non pas, d'ailleurs, d'une passion vulgaire et terrestre ; la passion digne de ce nom vise au sublime, à tous les sublimes, à ceux de l'ivresse amoureuse, du sacrifice, de l'exaltation philosophique. Elle ne peut se satisfaire que dans l'absolu. Peu importent les lois sociales, les contraintes d'une morale vulgaire. Il est beau de se hausser au-dessus d'elles. Comme l'absolu échappe à nos prises, *la passion mène d'ailleurs au suicide ou au désespoir ;* mais il vaut mieux mourir romantiquement que vivre la vie commune. Ces drames ostentatoires ont assurément conquis de nombreux lecteurs. *Indiana* ou *Lélia* ou *Jacques* ont été pour bien des têtes de peu de cervelle des bréviaires de sottises et de catastrophes.

Les romans sociaux. — Mais George Sand avait en elle autre chose que des appétits et du lyrisme. Elle s'est lassée assez vite de l'idéal de *Lélia* ou d'*Indiana*. Elle a cru, avec ses maîtres Lamennais et Pierre Leroux, que le bonheur n'était pas dans l'isolement superbe de la passion, mais dans la pitié sociale. Et elle a écrit des romans socialistes qui sont peut-être aussi chimériques, mais qui enseignent du moins la concorde, l'entr'aide, le bonheur par la vie simple et la justice.

Les romans champêtres. — Elle fit ou plutôt refit elle-même l'apprentissage de cette vie régénérée à Nohant. Là, appliquant non des systèmes, mais des idées simples à des vies sans mystère, elle écrivit ses romans rustiques qui sont ses chefs-d'œuvre et qui seuls ont chance de survivre.

Leur charme vient d'abord de ce qu'ils sont vrais. George Sand y a peint ce qu'elle a vu, une nature à la fois harmonieuse et sauvage, toute pleine de rêve et de solitude et en même temps de labeur et de bonhomie. Elle y a mis en scène des paysans qui ont une part de vérité, des villages, des fermes, des chemins,

des bois, qu'on peut nommer, des mœurs dont on retrouve encore la forme. *Elle y a mis, en même temps, du mensonge sentimental.* Ces âmes candides, dévouées, sont trop vertueuses pour être vraies ; ou bien elles ne sont que de rares exceptions. Elles ne peuvent refléter la dure vie des champs. Mais on pardonne à ce mensonge, et même on s'y laisse prendre, parce qu'il est masqué par un art délicat et sincère. Ces âmes chimériques sont du moins des âmes sans malice, ignorantes de leur prix et qui s'expriment dans une langue sobre et limpide où le patois berrichon apparaît avec une ingénieuse adresse. *Ce n'est pas l'image de la vie rustique ; ce n'en est que le roman, mais le plus charmant* (B. II, p. 158).

VII. — LE THÉÂTRE ROMANTIQUE. — VICTOR HUGO ALFRED DE VIGNY. — ALFRED DE MUSSET

C'est à propos du théâtre qu'entre 1825 et 1843 se sont livrées les batailles les plus ardentes entre les classiques et les romantiques. Voici les œuvres principales du théâtre romantique.

Victor Hugo publie *Cromwell* (1827) avec la *Préface* qui est comme le manifeste de l'école romantique. Il fait jouer *Hernani* (1830) [la première et la deuxième représentation furent vraiment deux batailles où les jeunes romantiques triomphèrent des classiques] ; *le Roi s'amuse* (1832) ; *Lucrèce Borgia* (1833) ; *Marie Tudor* (1833) ; *Angelo* (1835) ; *Ruy Blas* (1838) ; *les Burgraves* (1843), dont l'échec fut retentissant et marqua comme la fin du théâtre romantique.

Hernani.

ANALYSE. — *Le vieux don Ruy Gomez de Silva veut épouser sa jeune nièce doña Sol. Mais elle est aimée d'Hernani, grand d'Espagne, qui s'est fait bandit pour tirer vengeance du roi don Carlos. Sur le point d'être pris par le roi et ses gens, il est sauvé par don Ruy Gomez, mais lui promet, en échange, de mourir quand le son d'un cor que don Ruy Gomez lui remet se fera entendre. Une conspiration ourdie par Hernani contre don Carlos, devenu l'empereur Charles-Quint, échoue. Charles-Quint pardonne, marie Hernani et doña Sol. Mais, le soir des noces, le cor retentit. Doña Sol et Hernani s'empoisonnent, et don Ruy se tue.*

Alexandre Dumas père a écrit : *Henri III et sa cour* (1829) ; *Antony* (1831) ; *Kean ou désordre et génie* (1836).

Alfred de Vigny a écrit *Othello* (adaptation de Shakespeare, 1829) ; *la Maréchale d'Ancre* (1831) ; *Chatterton* (1835), dont le succès fut très vif.

Alfred de Musset, outre les pièces de théâtre dont nous avons parlé, qui n'ont pas été jouées ou qui ne sont pas proprement romantiques, a écrit un drame, mis à la scène en 1896, *Lorenzaccio*.

Lire : A. LE BRETON, *le Théâtre romantique* (1922).

La doctrine. — C'est Victor Hugo qui a donné dans la Préface de *Cromwell* la théorie du drame romantique ; théorie qui est d'ailleurs incomplète dans cette Préface et qui n'a pas été méthodiquement appliquée ni par V. Hugo, ni par les autres dramaturges romantiques. Vigny et d'autres ont également exposé leurs idées. Voici quelle est, dans l'ensemble, la doctrine.

La tragédie classique obéit à des règles : unité d'action, de lieu et de temps ; le théâtre romantique les rejette en ne gardant que l'unité d'action, à laquelle il peut même substituer l'unité d'intérêt. Le théâtre classique exige la distinction des genres ; *le théâtre romantique demande au contraire qu'on mêle au théâtre le sublime et le grotesque* comme le rire et les larmes se mêlent dans la vie (B. I, p. 137). Le théâtre classique emprunte presque toujours ses sujets à l'histoire grecque ou latine ; *le théâtre romantique les cherche au contraire dans l'histoire moderne*. Le théâtre classique a recours à un certain nombre de conventions, confidents, songes ; le théâtre romantique les supprime. Le théâtre classique ne s'intéresse pas au décor, à la vérité historique, à la couleur locale ; il rejette hors de la scène les actions violentes, tout ce qui ne frappe que les yeux ; *le théâtre romantique s'attache au contraire au pittoresque du décor, des costumes, au pathétique brutal, duels, suicides, assassinats*. Le théâtre classique nous présente des personnages qui raisonnent et s'analysent ; *le théâtre romantique sera dominé par des impulsions aveugles, des fatalités, des mystères*.

Les origines du théâtre romantique. — Il était beaucoup moins nouveau que les romantiques ne le croyaient. *Au drame du XVIII^e siècle et au mélodrame qui en était sorti, il emprunte le goût du pathétique violent et brutal*, les procédés faciles (déguisements, reconnaissances, quiproquos, complots), le goût des décors et de la mise en scène ; on trouvait déjà dans certains mélodrames le mélange des scènes bouffonnes et des scènes tragiques. *Les romantiques se réclament d'ailleurs sur tous ces points des drames du théâtre étranger* et notamment de Shakespeare. Enfin *la structure profonde du théâtre romantique est, sous des apparences nouvelles, assez proche de la tragédie classique*. Comme le théâtre classique, le théâtre romantique met

en scène les grands de ce monde frappés par de grands coups du sort ; comme les tragédies du XVIII^e siècle, il peint, au lieu de caractères complexes et vivants, des formules de caractères. En réalité, ses personnages ne sont pas plus italiens ou espagnols ou anglais que les personnages de la tragédie n'étaient grecs ou romains ; ils sont la représentation théorique d'un sentiment ou d'une passion abstraits placés dans une circonstance dramatique artificiellement combinée : opposition entre l'amour et l'honneur (*Hernani*), entre le rang social et l'amour (*Ruy Blas*), comme Voltaire opposait l'amour à la religion (*Zaïre*), l'amour et le patriotisme (*Tancrède*). *Le drame romantique pourrait se définir une tragédie pseudo-classique irrégulière, à couplets lyriques et à spectacle.*

VICTOR HUGO

Les drames de Victor Hugo ne sont pas autre chose. S'ils restent, à certains égards, de grandes œuvres littéraires, *ils ne le doivent pas à leurs qualités dramatiques*. L'artifice et la convention y sont constamment ceux de médiocres mélodrames. V. Hugo y abuse des portes secrètes, escaliers dérobés, poisons ou bourreaux ; les intrigues enlacent à plaisir les rébus et les prodiges. Les caractères n'y sont que de simples masques de théâtre : l'amante faible et tendre, ou héroïque, le traître énergique ou vil, le noble vieillard, le gueux, le spadassin. Par surcroît, sous prétexte de mettre dans le drame les forces obscures et irrésistibles de la destinée, V. Hugo (comme d'ailleurs Vigny) *réduit ses héros à n'être plus que « des forces qui vont » ; et le conflit dramatique se trouve supprimé.*

Tout cela est pourtant transfiguré par la poésie. Il a fait très souvent de ces mensonges presque puérils des méditations lyriques ou des épopées où la banalité peut disparaître derrière la splendeur de l'expression. Incessamment ces thèmes lyriques ou épiques se glissent ou s'étalent ; ce n'est plus même *Hernani* ou *Ruy Blas* ou les *Burgraves* qui parlent ; c'est V. Hugo qui s'exalte à chanter la souffrance ou la joie d'amour, l'honneur, la grandeur d'une race. *Le théâtre devient ainsi comme un poème illustré et mimé.*

ALFRED DE VIGNY. — ALFRED DE MUSSET

Les deux seuls drames romantiques qui aient réellement un intérêt dramatique sont le *Chatterton* de Vigny et le *Loren-*

zaccio d'A. de Musset. Les héros y ont une valeur humaine. Chatterton est le poète romantique, capable de rêves, d'exaltations, de génie, mais incapable d'agir et de se défendre dans une société qui ne respecte que la force et l'argent ; sa détresse qui sombre dans le désespoir, l'amour inconscient et chaste d'une jeune femme, Kitty Bell, la grave pitié d'un Quaker se peignent dans des scènes pathétiques et vigoureuses. *Lorenzaccio* est aussi un beau drame. Il met à la scène une conspiration qui aboutit au meurtre du tyran de Florence, Alexandre de Médicis, par son cousin Lorenzo. Mais c'est autre chose qu'une aventure italienne : c'est l'histoire douloureuse de Lorenzo qui, pour capter sa confiance, se fait le compagnon d'orgie d'Alexandre, et qui le tue, comme il est juste et héroïque ; mais il ne peut tuer les goûts de débauche qui se sont installés en lui-même, et il se laisse assassiner. C'est l'histoire même de Musset vaincu par ses vices ; et c'est une histoire profonde, contée dans un style vigoureux, entraînée dans une action pittoresque.

VIII. — MADAME DESBORDES-VALMORE.

MAURICE DE GUÉRIN. — GÉRARD DE NERVAL

MARCELINE DESBORDES (1786-1859), qui épousa l'acteur Valmore, eut une vie douloureuse et difficile. Elle a publié plusieurs recueils de vers de 1818 à 1843. — MAURICE DE GUÉRIN (1810-1839) est mort à vingt-neuf ans, après une vie malade et inquiète. On a publié de lui des œuvres dont la plus importante est le poème en prose du *Centaure*. — GÉRARD DE NERVAL (1808-1855) fit partie (avec Th. Gautier) du troisième Cénacle. Il souffrit d'accès de folie ; incapable de s'adapter à la vie pratique, il sombra dans la misère, et se pendit (ou, peut-être, fut tué et pendu) une nuit de janvier, dans une ruelle sombre du vieux Paris. Il a écrit des Contes et des Nouvelles dont les plus intéressants sont *Sylvie*, idylle mélancolique qui se déroule dans le Valois, pays natal de Gérard, et *Aurélien*.

Lire : J. BOULENGER, *Marceline Desbordes-Valmore* (1909) ; — E. ZYROMSKI, *Maurice de Guérin* (1921) ; — ARISTIDE MARIE, *Gérard de Nerval* (1906).

M^{me} DESBORDES-VALMORE est, sans doute, un écrivain médiocre. Son imagination est courte et s'accroche aux métaphores et symboles qui étaient déjà usés en 1820. Mais elle a la sensibilité délicate et profonde d'un vrai poète. Elle a même trouvé, pour la traduire, à défaut d'un style original, des rythmes,

une musique du vers qui ont des accents harmonieux. Certaines de ses pièces ont déjà le frisson caché qui frémira dans les vers de Verlaine.

MAURICE DE GUÉRIN a souffert du tourment romantique. Il a cherché ardemment le sens de la vie. Il l'a trouvé dans la religion, puis il l'a perdu peut-être, puis retrouvé. Mais l'originalité de son œuvre est d'avoir mêlé à ce romantisme et à ces aspirations religieuses une sorte de paganisme ardent et mystique. Il s'est réfugié, en écrivant *le Centaure* ou *la Bacchante*, dans une sorte de panthéisme idéaliste. Malade, pauvre et comme retranché de la vie par toutes ses misères et ses inquiétudes, il s'est exalté à peindre les puissances de vie qui soulèvent la nature et que la jeunesse impétueuse et enivrée du Centaure, les courses inspirées d'une bacchante symbolisent. Il a traduit cette exaltation dans un style à la fois fluide et puissant, plein de retentissements sonores, et qui fait vraiment de lui un grand artiste.

L'originalité de GÉRARD DE NERVAL est d'avoir traité des sujets romantiques, tout pénétrés d'une sensibilité morbide, avec l'art sobre et discret d'un classique. Son chef-d'œuvre, *Sylvie*, n'est qu'un sujet d'idylle à la Florian. Mais cette idylle est toute pleine d'une vie sincère et profonde, de la vie même de G. de Nerval, de ses jeunes années de bonheur rustique. Il y passe un accent d'humanité discret et mélancolique : l'éveil des cœurs, la lumière paisible du bonheur, puis les jeux de la destinée et de l'amour, une chimère qui passe et qui met sur la vie une ombre éternelle. Le décor est l'harmonie même, délicate et voilée, la poésie légère et prenante d'un pays de forêts tranquilles, d'eaux bruissantes, d'horizons calmes et mystérieux.

DEUXIÈME PARTIE

DU ROMANTISME AU RÉALISME

AUX côtés des grands écrivains qui représentent plus exactement l'école romantique, de 1815 à 1850, un grand nombre de philosophes, sociologues, historiens, critiques, ont été favorables au romantisme ; ils ont partagé certaines de ses tendances. Mais ils les ont corrigées par des habitudes d'esprit et des méthodes qui sont souvent le contraire du romantisme. D'autres mêmes, et surtout des romanciers, ont été les adversaires du romantisme ou ont écrit comme s'ils l'ignoraient. *La pensée française, même de 1820 à 1840, est loin d'être conquise tout entière par les romantiques.*

I. — LE ROMANTISME SOCIAL. — LAMENNAIS

Dès la fin du premier Empire, un certain nombre d'écrivains ont rêvé de transformer la société. Ils sont tous, plus ou moins (Proud'hon mis à part), des romantiques. Non pas qu'ils aient, comme les romantiques, mis l'individu au-dessus de la société. Bien au contraire *ils sont tous ou tendent tous à être des socialistes* ; pour eux le mal social vient de ce qu'un petit nombre d'individus absorbent, pour ainsi dire, la substance de l'État. Dans une société bien organisée, l'État doit veiller à maintenir une égalité que la propriété et la richesse mal comprises ont rompue, pour le luxe des uns et la misère des autres. Mais *ils sont romantiques parce qu'ils construisent tous la cité future non pas avec des sagesses pratiques et une expérience méthodique, mais selon leurs rêves et leurs chimères.* Ils sont utopistes ; ils sont même des illuminés. Leur système social devient à peu près, ou tout à fait, une religion ; ils ont des fidèles et une Église, avec des rites, insignes et cérémonies. Il y a l'Église saint-simonienne ; l'Église fouriériste, avec une métaphysique et des dogmes ;

l'Église positiviste d'Auguste Comte et son culte. Pour Louis Blanc, le socialisme est l'Évangile en action. Pour Pierre Leroux, la solidarité universelle nous fait communier avec Dieu ; elle est la religion de l'humanité. Pour Lamennais, la politique doit être fondée sur l'Évangile. En outre tous ces réformateurs sont romantiques, parce qu'ils *font appel, pour organiser leurs cités futures, à des forces de sentiment* ; ils croient à la bonté de la nature humaine corrompue par une oppression séculaire, au besoin profond qu'ont les hommes de vivre dans la concorde et l'amour universels.

Pourtant leurs doctrines ne viennent pas toujours de l'esprit romantique et *leurs méthodes sont toutes, à certains égards, des méthodes réalistes et positivistes*. La société future sera une société de concorde et de dévouement mutuel, parce qu'elle *sera une société scientifique*. Saint-Simon réclame bien une sorte de clergé directeur, une morale nouvelle ; mais ce sera un clergé de savants et d'industriels qui étudieront les conditions positives du bonheur de l'homme. Les fouriéristes prétendent sans cesse raisonner sur des faits précis et déterminer des lois scientifiques. La doctrine d'A. Comte exige, avant tout, une étude positive de l'histoire qui nous révèle les lois « sociologiques » de l'humanité. Proudhon prétend fonder la « science économique ». Ainsi se mêlent dans leurs doctrines le goût des systèmes rationnels né au XVII^e siècle, l'humanitarisme né à la fin du XVIII^e, la sensibilité romantique et le culte de la science positive qui annonce un esprit nouveau.

Ces systèmes sociaux sont d'ailleurs assez différents. SAINT-SIMON (*le Système industriel*, 1821) veut, grâce à son clergé de savants et d'industriels, enseigner la loi du travail, la fraternité, et remanier la propriété, en donnant à chacun « selon sa capacité et selon ses œuvres ». FOURIER (*Théorie de l'unité universelle*, 1822) conclut que le désordre social vient de ce qu'on a comprimé les passions au lieu de chercher à les utiliser. Ce sont des forces qui, bien employées, rétabliront l'« attraction universelle », rendront le travail agréable, permettront de vivre en commun par petits groupes, par « phalanges » ou « phalanstères ». AUGUSTE COMTE, d'intelligence très supérieure à ces prédécesseurs, a *vraiment fondé une conception nouvelle de la vie humaine, une philosophie positiviste*. L'histoire de l'humanité nous montre qu'elle a d'abord vécu dans l'état théologique (où dominant le sentiment et la foi), puis dans l'état métaphysique (où dominant des idées et systèmes). Elle

doit vivre désormais dans *l'état positif*, dirigé par l'étude des faits, soumis seulement à des lois scientifiques, les lois sociologiques; par elles, l'homme sera heureux, car il sera en accord avec lui-même (*Cours de philosophie positive*, 1839-1842). Dans l'organisation définitive de la société, A. Comte répartit le pouvoir en pouvoir intellectuel des savants — pouvoir temporel des travailleurs — pouvoir sentimental et moral des femmes. PROUD'HON fonde, en théorie, l'anarchie (*De la Propriété*, 1840-1841; *Principes d'organisation politique*, 1843): « Dieu c'est le mal... La propriété c'est le vol. » Mais, dans la pratique, il est fort prudent et se contente d'organiser démocratiquement le crédit, la propriété, des compagnies ouvrières, le fédéralisme. LOUIS BLANC (1812-1882) a donné le premier une théorie méthodique du socialisme moderne. Il a conclu que les instruments de travail appartiennent à tous, que l'industrie doit être organisée par associations et que les bénéfices doivent être distribués à chacun « selon ses facultés et selon ses besoins ».

LAMENNAIS

Il faut faire une place à part à Lamennais (1782-1854), dont les principaux ouvrages sont : *Essai sur l'indifférence en matière de religion* (1817-1823); — *Paroles d'un croyant* (1833); — *le Livre du peuple* (1837).

Lamennais fut une âme ardente et tourmentée et dont la vie tout entière fut vouée à la recherche d'une doctrine religieuse et sociale où l'humanité puisse trouver la paix et le bonheur. *Il a été d'abord traditionaliste*, en religion comme en politique, et l'*Essai sur l'indifférence* est une apologie à la manière du *Génie du christianisme* où il y a moins d'idées neuves ou d'arguments méthodiques que de tableaux et d'éloquence. Puis il fonde le journal *l'Avenir* (1830-1831) où *il tente d'adapter la tradition religieuse aux aspirations d'une société moderne*. Il demande la séparation de l'Église et de l'État, la liberté de la presse et d'association, la souveraineté politique du peuple. Il groupe autour de lui dans sa propriété de la Chênaie quelques disciples ardents. Mais les catholiques orthodoxes s'inquiètent et l'attaquent. Lamennais résiste. *Il se sépare définitivement de l'Église*. Il prêche alors, ardemment, une sorte de religion sociale dans les *Paroles d'un croyant* et le *Livre du peuple*.

L'Évangile, s'il n'a plus, pour lui, de valeur mystique, reste un symbole grandiose. Il enseigne la fraternité nécessaire des hommes, le bonheur par un immense amour, la morale de la charité.

II. — LES HISTORIENS ROMANTIQUES

A. THIERRY (1795-1856), d'abord professeur, quitta l'Université en 1814. Il a publié une *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* (1825, remaniée jusqu'en 1858), des *Récits des temps mérovingiens* (1840). — GUIZOT (1787-1874) fut professeur à la Sorbonne et ministre de Louis-Philippe. Il a publié un *Cours d'histoire moderne* (1828-1830), une *Histoire de la Révolution d'Angleterre* (1826-1856). — THIERS (1797-1877) fut plusieurs fois ministre sous Louis-Philippe et président de la République après la guerre de 1870. Il a publié une *Histoire du Consulat et de l'Empire* (1845-1862). — MIGNET (1796-1884) a publié une *Histoire de la Révolution française* (1824) et des études sur l'histoire d'Espagne (1835-1875). — TOCQUEVILLE (1805-1859) a publié *De la démocratie en Amérique* (1835); *l'Ancien Régime et la Révolution* (1850). — QUINET (1803-1875) a publié, outre de nombreux ouvrages de philosophie sociale, une *Histoire des Révolutions d'Italie* (1848-1852), une *Histoire de la Révolution* (1865). — MICHELET (1798-1874), fils d'un imprimeur de Paris, eut, pendant longtemps, à lutter contre la misère ; il fut professeur à l'École Normale, puis à la Sorbonne et au Collège de France ; il fut destitué après le coup d'État de 1851. Outre son *Histoire de France* (1833-1867, 17 volumes) et son *Histoire de la Révolution* (7 volumes), il a publié des sortes de méditations lyriques sur la nature : *l'Oiseau* ; *l'Insecte* ; *la Mer* (1861).

Lire : C. JULIAN, *Extraits des historiens français du XIX^e siècle* ; — G. MONOD, *J. Michelet* (1905).

Les ouvrages historiques ont été très nombreux de 1815 à 1860 ; ils ont été lus avidement. Leurs auteurs ont été de grands esprits, des écrivains de talent, souvent des hommes politiques influents. *Ce sont ces œuvres d'histoire qui reflètent peut-être le mieux la pensée française pendant quarante ans.*

Cette histoire est romantique, pour une part. Elle est née, non pas de la réflexion et de la curiosité érudite, mais de l'imagination. Thierry, Mignet, Michelet, Quinet ont voulu ressusciter le passé dans sa vie pittoresque. Ils ont appris à aimer l'histoire comme Thierry dans les *Martyrs* de Chateaubriand, comme Michelet en contemplant, tout enfant, dans le musée des monuments français, le « génie des temps ».

Ils voient l'histoire, comme Vigny dans *Cinq-Mars*, V. Hugo dans *Notre-Dame de Paris*.

En même temps ils veulent presque tous, comme les romantiques, être des philosophes. Subissant d'ailleurs l'influence de l'Italien Vico, de l'Allemand Herder, ils ne se contentent pas de connaître avec exactitude ; ils veulent comprendre et expliquer. Et leur explication n'est pas une explication scientifique, soumise à la complexité infinie des faits, à la lenteur des enquêtes. D'un seul coup, ou à peu près, *ils découvrent des principes universels, des lois de l'histoire*, l'origine des institutions, le rôle des croyances, des conquêtes, des grands hommes. De ces principes et de ces lois ils prétendent très souvent dégager des principes d'action ; *ils écrivent, pour une part, des histoires sociales*, comme les romantiques écrivent des poèmes ou des romans sociaux.

Mais ils sont pourtant de vrais historiens. Autour d'eux se créent et se développent toutes sortes de publications et d'institutions qui ont uniquement pour rôle de rassembler des documents, qui établissent avec une patience scrupuleuse des vérités de détail : musées ou galeries de musées où l'on a rassemblé des œuvres d'art ou des débris de monuments (au Louvre, de 1824 à 1827) ; sociétés (d'archéologie, 1830 ; de l'histoire de France, 1835) ; revues (*de l'École des Chartes*, 1835 ; *archéologique*, 1844) ; écoles (des Chartes, 1816, d'Athènes, 1846) ; collections de Mémoires, Chroniques authentiques, documents (environ quatre cents volumes de 1823 à 1840). CHAMPOLLION fonde l'égyptologie, BURNOUF l'orientalisme français. Et *tous ces historiens romantiques sont des travailleurs obstinés, qui s'épuisent à rassembler des documents*, chartes, manuscrits, pièces d'archives. Ils n'ont ressuscité et commenté le passé qu'après avoir fait de leur mieux pour le découvrir.

Chacun d'eux a d'ailleurs sa méthode et son talent propre. THIEFRY croit que les luttes historiques s'expliquent surtout par un antagonisme entre la race conquise et la race conquérante ; puis il incline peu à peu à ne voir dans l'histoire qu'un récit fidèle et vivant. THIERS n'est guère qu'un narrateur lucide, attaché surtout aux questions économiques, diplomatiques, militaires. MIGNET, lui aussi, est avant tout un narrateur. GUIZOT fait « l'histoire de la civilisation », c'est-à-dire qu'il cherche à dégager des faits les idées qui lui semblent indiquer la direction des progrès sociaux. TOCQUEVILLE a étudié le mouvement d'idées et de mœurs qui, par des causes profondes

et complexes, a poussé la société française et la société américaine vers la démocratie. Quinet met dans l'histoire son lyrisme de prophète et son enthousiasme de démocrate.

MICHELET

L'histoire qui représente avec le plus de puissance la fusion de ces diverses tendances, c'est l'œuvre de Michelet.

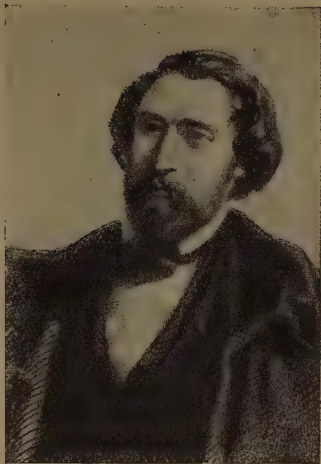
Michelet a appliqué longtemps une méthode scrupuleuse. Les premiers volumes de son *Histoire* sont établis sur des documents authentiques et sur une foule de documents inédits de première importance. Mais *il a compris aussi la valeur d'autres documents, les documents vivants*, qui ne sont ni aussi clairs ni aussi sûrs que les documents écrits, mais qui en sont l'explication profonde. Il a repris ces idées de milieu, de mœurs, de nationalité, de race, qui étaient chez Montesquieu, chez A. Thierry et chez d'autres. Il les a précisées, complétées. *De toutes ces forces qui s'associent, il a fait sortir des âmes collectives, âmes des provinces françaises, âmes des classes sociales, âmes des générations, et de tout cela il a dégagé l'âme d'un peuple* (B. II, pp. 149, 150).

Cette « *résurrection intégrale du passé* » fait évidemment la part belle à l'imagination. Et l'imagination a fini par être, pour Michelet, une maîtresse d'erreur. Il a confondu l'histoire avec le dithyrambe ; il en a fait une malédiction prophétique contre les idées qu'il n'aimait pas, un hymne aux idées qu'il aimait. Le défaut s'accroît dans son histoire du XVII^e et du XVIII^e siècle. Mais quand son âme à lui se trouve d'accord avec la vérité générale, il a su donner à l'histoire une puissance de vie incomparable. Il en a vraiment fait le passé vivant.

La poésie de Michelet. — Il y a enfin chez lui un admirable artiste. Son *Histoire*, des livres comme *la Mer*, *l'Oiseau* (B. II, p. 151) sont émouvants, parce que *Michelet a sans cesse écrit avec une émotion ardente et tendre*. De ses années de misère et de lutte, il n'a gardé ni rancune, ni pessimisme, mais seulement un amour passionné pour les humbles, la pitié pour la souffrance, une aspiration inquiète et fiévreuse vers un avenir d'équité et de justice ; il s'est fait une religion d'amour et d'humanité, qu'il a confondue, en vivant près de la nature, avec l'immense et mystérieux amour qui mène la vie universelle.



ALFRED DE VIGNY.
Crayon de Heim, 1858; musée du Louvre.



ALFRED DE MUSSET.
Lithographie de Gavarni.
B. N., Cabinet des Estampes.



BALZAC.
Portrait par Louis Boulanger.



VICTOR HUGO EN 1880.
CL. CARJAT.

III. — LA CRITIQUE. — SAINTE-BEUVE

Sainte-Beuve naquit à Boulogne en 1804. Il fut étudiant en médecine, de 1824 à 1827, puis se consacra tout entier à la littérature. Il fut d'abord un des poètes du groupe romantique (*la Vie, les poésies et les pensées de Joseph Delorme*, 1829 ; le roman de *Volupté*, 1835). Puis, déçu dans ses ambitions, il se consacra presque exclusivement à la critique (articles publiés dans la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes*, etc...). Il professa à Lausanne (1837-1838) un cours qui devint l'*Histoire de Port-Royal*, à Liège (1848-1849) un cours qui devint *Chateaubriand et son groupe littéraire* ; il enseigna ensuite au Collège de France, à l'École normale supérieure (1857-1861). Il mourut en 1869. Ses articles ont été réunis sous le titre de *Portraits littéraires* (1832 à 1864) ; *Portraits de femmes* (1844) ; *Portraits contemporains* (1846) ; *Causeries du Lundi* (1851-1872) ; *Nouveaux Lundis* (1863-1870).

Lire : G. MICHAUT, *Sainte-Beuve* (1921).

La critique avant Sainte-Beuve et autour de Sainte-Beuve. — Sous le premier Empire et la Restauration, malgré M^{me} de Staël et d'autres, la critique dogmatique des « classiques » s'impose le plus souvent. C'est elle qui résiste avec un entêtement aveugle à la littérature romantique. Elle gardera des représentants obstinés pendant toute la première moitié du siècle. L'*Histoire de la littérature française* de NISARD (1844-1861) soutiendra, d'ailleurs avec talent, que le rôle du critique est de défendre un idéal précis de morale et de goût, et de juger tous les auteurs au nom de cet idéal et des règles qu'il impose.

Pourtant on était bien obligé de reconnaître de plus en plus qu'il y avait plusieurs goûts et que le goût classique d'un Nisard le conduisait à condamner des chefs-d'œuvre. Au nom du goût classique, on avait méprisé la littérature du moyen âge et de la Renaissance ; au nom du goût classique, on discutait les grands écrivains de l'Allemagne et de l'Angleterre, et les écrivains romantiques. Mais c'étaient justement ceux-là que bien des lecteurs s'obstinaient à admirer. *La profondeur du désaccord entre la critique classique et l'opinion contemporaine devait suggérer une autre critique, plus soucieuse de bien connaître et de bien comprendre que de décerner des prix.* Elle est représentée par VILLEMMAIN qui, dans son *Cours de littérature française* (professé à la Sorbonne [1816-1830]) et dont il a publié : *Tableau de la littérature française au moyen âge* ; — *Tableau de*

la littérature française au XVIII^e siècle), a essayé de montrer les influences que la société exerce sur les écrivains, celles que les écrivains exercent sur elle. Elle a été surtout organisée par Sainte-Beuve.

SAINTE-BEUVE

Sainte-Beuve n'a pas été un pur historien. Il a ses goûts, ses préjugés. Il n'est pas toujours capable d'oublier qu'il a été homme de lettres, que ses poèmes et son roman n'ont eu qu'un succès modeste, qu'il a des amis, d'anciens amis, des ennemis. Aussi, *sa critique des écrivains contemporains, de Chateaubriand à Flaubert, est-elle souvent partielle, et parfois aigre et mesquine*. Il n'a jamais bien compris non plus cette littérature qui se soucie seulement d'être vraie et d'être belle ; il préfère invinciblement celle qui donne des conseils et des leçons, qui se tourne vers l'instruction. Il reste en lui un fond de professeur et d'éducateur.

Mais c'est lui pourtant qui fonde la critique moderne. *Avant de juger les œuvres et les écrivains, il veut les comprendre très exactement, et, pour les comprendre, il veut les connaître*. Il veut connaître surtout la vie des écrivains, leur enfance, la formation de leur esprit, leurs lectures, leurs amitiés. *Il fonde ce qu'il appelle « l'histoire naturelle des esprits »* qui décrit l'éclosion d'un génie comme celle d'une plante. Ainsi la critique se trouve subordonnée non plus à la recherche d'une vérité morale ou d'un idéal de goût, mais à la poursuite d'une vérité historique, scientifique : « Le vrai, le vrai seul ; et que le beau et le bien s'en tirent ensuite comme ils pourront. » Sainte-Beuve, malgré les tendances que nous avons signalées, a poursuivi cette vérité avec une curiosité ingénieuse et une merveilleuse pénétration, à travers une foule de documents inconnus ou inédits. Il a fait revivre, avec le prestige de la vie, tout un monde de « portraits littéraires ».

Il a même ébauché, sans y tenir, un système scientifique. Il a cru qu'on pourrait grouper des familles d'esprits, comme le naturaliste des familles de plantes ou d'animaux. Mais il l'a cru sans l'essayer. *Sa critique reste, presque toujours, une galerie de portraits individuels* ; il s'intéresse aux mille aspects de la vie plutôt qu'aux grandes lois qui, peut-être, la dirigent. Il est un spectateur plutôt qu'un philosophe. Et *il s'est très vivement opposé aux prétentions scientifiques de la critique d'un Taine*. Le génie ou même le talent ne s'expliquent pas, pour

lui, tout entiers. Il vient un moment où les raisons de l'histoire doivent céder la place à celles du goût. La critique n'est pas seulement une description scientifique ; elle est une divination esthétique.

IV. — LE ROMAN. — BALZAC. — MÉRIMÉE. — STENDHAL,

BALZAC

Honoré de Balzac est né à Tours en 1799. Ses parents voulaient faire de lui un avoué ou un notaire. Mais il préféra tenter la gloire littéraire. Il mena pendant de longues années une vie misérable et courageuse, écrivant d'obscurs et détestables romans. Il tenta de vastes entreprises commerciales et industrielles (entre autres une entreprise d'imprimerie) qui échouèrent lamentablement. *Les Chouans* (1829) eurent un grand succès. Désormais Balzac fut connu, puis célèbre, et gagna beaucoup d'argent. Mais prodigue, fastueux, chimérique, il eut toujours plus de dettes que de fortune. Pour les payer, et par goût, il s'astreignit à un prodigieux labeur, écrivant deux mille pages par an pendant dix-neuf ans. Il mourut en 1850, épuisé, au moment où il venait d'épouser une Polonaise, M^{me} Hanska, qu'il aimait depuis dix-sept ans. Il a regroupé lui-même les quatre-vingt-seize romans de sa *Comédie humaine* en *Scènes de la vie privée* (où se trouve le *Père Goriot*, 1834) ; — *Scènes de la vie de province* (où se trouve *Eugénie Grandet*, 1833).

Eugénie Grandet.

ANALYSE. — *Le père Grandet, par une avarice féroce mais intelligente et dont Balzac décrit longuement les adresses, a amassé à Saumur une fortune considérable. Des intrigues se nouent pour marier sa fille unique. Mais elle aime son cousin Charles, ruiné, qui part aux Indes faire fortune. Goriot meurt. Eugénie est riche. Mais Charles, revenu des Indes et ne se doutant pas de la fortune d'Eugénie, veut faire un mariage d'ambition. Eugénie vieillira seule, indifférente à sa fortune.*

Scènes de la vie parisienne (où se trouvent : *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, 1837 ; *la Cousine Bette*, 1846 ; *le Cousin Pons*, 1847). — *Scènes de la vie politique.* — *Scènes de la vie militaire.* — *Scènes de la vie de campagne* (où se trouvent le *Médecin de campagne*, 1833 ; les *Paysans*, 1844). — *Études philosophiques.*

Lire : A. LE BRETON, *Balzac* (1905) ; — F. BRUNETIÈRE, *Balzac* (1906).

La formation intellectuelle. — *Balzac a d'abord été formé par la vie. Il a connu toutes les fortunes. Il a vécu dans un grenier, et il s'est pavané dans un habit à boutons d'or. Il s'est mêlé de commerce, d'industrie et il y a fait l'expérience de la faillite et des hommes de loi. Il s'est même grisé d'aventures senti-*

mentales ; il a été aimé profondément ; il a aimé en héros romantique. Homme de lettres jusqu'au tréfond de lui-même, capable de vivre, pendant vingt ans, douze ou quinze heures par jour devant sa table de travail, *il a pourtant vécu intensément dix vies en une vie.*

L'observation chez Balzac. — C'est l'union singulière de cet appétit de vivre et de cet appétit d'écrire qui explique le génie de Balzac. Doué d'une prodigieuse mémoire, *il a naturellement transporté dans ses romans les réalités innombrables de sa vie.* Pour imaginer, il s'est souvenu. Ainsi le roman d'analyse morale d'un Laclos ou d'un Benjamin Constant, le roman d'art et d'émotion d'un Chateaubriand est devenu tout naturellement *un roman d'observation, un roman réaliste.* L'érudition contemporaine retrouve sans cesse dans les romans de Balzac ces réalités. Les décors, maisons, mobiliers, châteaux, fermes, villes, villages et horizons ; les personnages, humbles ou cossus, paysans, vieilles filles, curés, aventuriers ou maniaques ; les événements, conspirations, intrigues, drames, mélodrames, vaudevilles de la petite ville, de Paris, des affaires, de la politique, sont ceux qu'il a vus dans ses voyages, qu'on lui a contés, souvent même dont il a été l'acteur (B. II, pp. 134, 135).

Il en a d'ailleurs compris l'âme comme les apparences extérieures. Parce qu'il avait été lui-même avide de toutes les puissances, il a bien vu que le roman moderne ne pouvait plus être seulement l'étude des aventures du cœur. En 1830, on ne vit pas seulement pour aimer ; on vit pour avoir la puissance de l'or ou du pouvoir ; et tous peuvent et veulent les conquérir, par le travail, l'intelligence ou plus souvent (pour Balzac) par l'astuce ou la violence. Toutes les passions humaines se déchaînent. Et *le roman de Balzac devient ainsi la comédie de tous les appétits humains*, les plus nobles et les plus misérables, l'avarice (*Eugénie Grandet*), la cupidité (*le Cousin Pons*, *les Paysans*), l'ambition commerciale (*César Birotteau*), l'ambition de l'intelligence (*les Souffrances d'un inventeur*), le dévouement (*le Médecin de campagne*), etc...

A l'ordinaire, dans la lutte des sentiments, Balzac fait triompher la cupidité et la violence. Malgré sa prodigieuse vitalité, *il y a dans ses romans une sorte de lassitude et de fatalisme pessimiste.* Sa *Comédie humaine* est au fond le drame triste de l'écrasement de la bonté par la cruauté, du dévouement par l'égoïsme, de la grandeur d'âme par la fourberie (B. II, p. 137),

Le romantisme de Balzac. — Balzac ressemble à ses contemporains romantiques par bien des côtés de son tempérament. Et ses contemporains ne semblent guère s'être doutés, pour la plupart, que *le Cousin Pons* ou *le Père Goriot* différaient profondément de *Notre-Dame de Paris* ou de *Stello*. Le réalisme de Balzac semble avoir été découvert après sa mort, vers 1850. C'est qu'il y a dans ses romans des apparences toutes romantiques.

Il y a du romanesque d'abord, et du pire, non seulement dans ses *Études philosophiques*, qui ne sont parfois qu'un pathos lyrique, mais dans ses romans d'observation. Il a créé, à côté des personnages profondément humains, tout un monde chimérique. Ses grands seigneurs, ses grandes dames semblent sortis des journaux de mode ; ses forçats, son Vautrin par exemple, ou des jeunes premiers comme Rastignac viennent tout droit des mélodrames du boulevard du Temple. Il y a du romantisme, puissant d'ailleurs, dans ses intrigues. Simples et lucides dans certains romans, elles sont encombrées, dans beaucoup d'autres, de complots ténébreux et de coups de théâtre servis à point. *Surtout, l'imagination de Balzac est celle d'un romantique.* Il a vécu vraiment avec ce monde enfanté par son cerveau comme il aurait vécu dans un monde réel. Ses contemporains s'amusaient à répéter qu'il ne distinguait plus bien entre ses amis vivants et les créatures de sa pensée. Il a vu très souvent ces créatures avec une sorte de lyrisme. Capable des peintures les plus strictement fidèles, les plus proches de la vie médiocre, il tend sans cesse aussi vers des sortes de symboles. Ses personnages semblent des forces de la destinée. *La comédie humaine se transpose parfois en une sorte de métaphysique de la vie.*

L'art de Balzac. — L'observation de Balzac donne à son art la vérité et la vie ; son imagination lui donne très souvent la puissance. Il ne lui a manqué, peut-être, que de mieux écrire. On a beaucoup discuté sur son style. Il est certain que ce n'est pas celui d'un improvisateur ; il s'est corrigé, au contraire, avec un prodigieux acharnement. Il est certain aussi qu'il faut le juger non pas par une critique tâtilonne et grammaticale, mais *dans la puissance de son mouvement et de sa verve pittoresque.* Mais on peut croire aussi qu'il manque souvent de rythme, d'aisance et de cette netteté qui fait les très grands écrivains,

MÉRIMÉE. — STENDHAL

PROSPER MÉRIMÉE (1803-1870) est né à Paris. Fonctionnaire, inspecteur des monuments historiques, il a publié un roman, la *Chronique du règne de Charles IX* (1829), un certain nombre de nouvelles parues d'abord dans la *Revue des Deux Mondes* et la *Revue de Paris* : *Colomba* (1841), *Carmen* (1848), etc...

STENDHAL est né à Grenoble en 1783. Il fut attaché aux armées de Napoléon, vécut en Italie de 1814 à 1821, puis fut consul à Trieste et à Civita-Vecchia. Il mourut en 1842. Il a publié des romans : *le Rouge et le Noir* (1831) ; la *Chartreuse de Parme* (1839).

Lire : A. FILON, *Mérimée* (1893) ; — P. MARTINO, *Stendhal* (1914).

Balzac est l'ami des romantiques, qui l'admirent ou l'acceptent. Mérimée ou Stendhal, au contraire, n'aiment guère les romantiques ; ils sont hostiles à l'idée qu'ils se font de la vie et de l'art ; ils vivent à l'écart ou dans des cercles qui se raillent des romantiques.

Ni l'un ni l'autre d'ailleurs ne sont déjà des réalistes. Ils ne s'intéressent pas à la réalité médiocre ou vulgaire qui apparaît chez Balzac et plus tard chez Flaubert ou les Goncourt. Ils choisissent dans la vie et dans les décors de la vie des êtres, des événements et des tableaux d'exception : la Corse (*Colomba*), l'Espagne (*Carmen*), l'Italie (*la Chartreuse de Parme*) ; des épisodes tragiques, vendettas, conspirations, meurtres, et des passions hors de la commune mesure, de celles qui bravent la mort et qui tuent ; ils aiment le pittoresque de l'histoire et de l'exotisme. *Mais tous les deux veulent être des écrivains vrais.*

MÉRIMÉE se documente. Quand il choisit des sujets historiques (*Chronique du règne de Charles IX*, *Mateo Falcone*, etc.), il s'informe scrupuleusement chez des chroniqueurs ou des historiens sérieux, ou dans les Archives. Quand il choisit des sujets contemporains, il raconte ce qu'il a vu ou ce qu'il tient de témoins oculaires. Tout *Colomba* est vrai : l'action, les personnages, les décors. Il n'a parlé dans *Carmen* de cigarières et de toréadors et de tout le peuple espagnol, que parce qu'il a bu avec eux, causé avec eux. *Toute cette réalité d'ailleurs il ne la copie pas ; il la choisit et il l'ordonne.* Il cherche la simplicité et l'unité ; un sujet réduit à une action courte et rapide ; un décor sobre qui évoque seulement quelques traits essentiels du tableau, un dessin plutôt qu'une peinture ; des âmes simples conduites par une passion vigoureuse et brutale, la vengeance chez *Colomba*, l'instinct sensuel chez *Carmen*. Ainsi Mérimée

crée la nouvelle rapide, ordonnée, vigoureuse, construite comme une tragédie classique (B. II, pp. 152, 157).

STENDHAL a traîné à travers sa vie des instincts romantiques. Il a eu le goût des destinées fastueuses et des passions démesurées. Il a rêvé la gloire d'un Napoléon ou les voluptés d'un don Juan. Dans les aventures romanesques ou frénétiques de ses héros, Fabrice ou Julien Sorel, c'est sa propre histoire qu'il a mise, avec application. *Dans sa vie comme dans ses romans, il a eu la haine des réalités communes.*

Mais il s'est fait de lui-même et de la vie une idée très différente de celle des romantiques. Les romantiques mettent leur moi au centre du monde, mais ils veulent se mêler à l'âme du monde, exprimer dans leurs passions et leur idéal toutes les passions humaines, tout l'idéal d'une génération. Ils ne s'isolent pas ; ils ne sont que la cime de la montagne. *Stendhal crée « l'égotisme », c'est-à-dire que lui seul importe ; le but de sa vie et de son art est seulement de faire son intelligence plus avisée, sa sensibilité plus fine, son goût plus exquis ; le monde, la vie ne sont qu'un trésor à exploiter. Et ce culte du moi est toute la morale. Ou plutôt il n'y a pas de morale.* La vie n'est qu'une vaste expérience qu'il faut organiser pour le plaisir de notre intelligence ou pour le plaisir tout court.

Mais ce plaisir doit être intelligent. Il n'est pas l'assouvissement aveugle des instincts. Le meilleur plaisir, c'est d'observer, d'analyser, de comprendre. Les chimères des poètes sont des jeux d'enfants. L'homme intelligent et le véritable artiste ne lâchent jamais la réalité. Sous les sujets d'apparence romanesque du *Rouge et du Noir*, de *la Chartreuse de Parme*, se cachent un procès criminel vrai, une chronique historique du xvi^e siècle transposée au xix^e. Le romancier n'a pour ainsi dire rien à ajouter à la réalité ; il a seulement à expliquer ce que l'apparence des événements ne laisse pas voir, les intrigues subtiles qui élèvent les hommes ou les renversent, les mobiles cachés qui, par des chemins obscurs, tortueux mais inévitables, mènent les hommes vers l'amour, la haine, la mort. *Le roman est moins une création qu'une dissection* (B. II, p. 130).

TROISIÈME PARTIE

LE RÉALISME. — LE POSITIVISME LE NATURALISME

I. — LES ORIGINES DU RÉALISME

LIRE: P. MARTINO, *le Roman réaliste sous le second Empire* (1913).
Le réalisme n'a pas été découvert par les écrivains qui ont pris l'étiquette de réalistes. *Il est aussi vieux que la littérature française.* Il consiste à croire que l'écrivain n'a pas à choisir ses sujets, ni même son style, que la vie tout entière est intéressante et qu'on peut écrire une œuvre d'art en peignant des boutiquiers ou des rustres. Mais Furetière au xvii^e siècle, Marivaux au xviii^e, ou Balzac au xix^e n'avaient pas tiré de leurs œuvres une doctrine littéraire. *Vers 1850, au contraire, le réalisme devient une école.*

Elle est représentée par de fort médiocres écrivains (CHAMP-FLEURY, MURGER) qui, peut-être parce qu'ils étaient médiocres et pour réagir contre le romantisme, ont choisi, pour les peindre, les milieux dans lesquels ils vivaient, petits bourgeois et gens du peuple. Ils ont voulu les décrire pour les décrire, sans souci de les juger, avec l'indifférence d'un naturaliste qui ne distingue pas entre une fleur éclatante et une herbe vénéneuse.

Leur école serait peut-être restée assez obscure, si elle n'avait pas été associée à l'école des peintres réalistes dont Courbet est le plus illustre représentant. Courbet, refusé aux Salons, bafoué par les peintres officiels, se défendit avec énergie et finit par conquérir une bonne partie de l'opinion. La campagne réaliste (1848-1850) fut une campagne bruyante et, somme toute, victorieuse.

Enfin les réalistes eurent pour eux les critiques. Sainte-Beuve, Taine, surtout à partir de 1855, prirent parti pour la littérature « vraie » contre les romantiques ou les défenseurs de l'école

classique. Ils découvrirent Stendhal et le réalisme de Balzac. Par eux le réalisme devint une doctrine littéraire.

II. — FLAUBERT

Flaubert (1821-1880) était fils d'un médecin de Rouen. A part des voyages en Orient, en Algérie et en Tunisie (1849, 1858) et des séjours assez brefs à Paris, il vécut dans sa propriété de Croisset, près de Rouen. Il publia *Madame Bovary*, 1857 ; *Salammbô*, 1862 ; *l'Éducation sentimentale*, 1869 ; *la Tentation de saint Antoine*, 1874 ; *Trois Contes*, 1877 ; *Bouvard et Pécuchet*, 1881 (œuvre posthume, inachevée).

Le romantisme de Flaubert. — Flaubert ne s'était pas proposé d'être un écrivain réaliste. Il n'aimait pas les théories littéraires ; il goûtait médiocrement des romanciers comme Balzac. Même, *il comprenait la littérature et la vie à la façon des romantiques*, et, sinon comme un élan de passion, du moins *comme un vertige de l'imagination*. Il a vécu non pas froidement, comme un Stendhal, mais dans une perpétuelle exaltation. Quand il laisse ses romans et qu'il écrit à ses amis, il exulte, enrage, injurie. Et son imagination est toujours prête à oublier la vie présente pour la chimère, pour des vies prodigieuses et surhumaines. Ce qui emplit sa vie intérieure, quand il suit la pente de son rêve, ce sont des visions éclatantes et presque des hallucinations ; c'est le décor, dont rien ne reste, d'une cité punique (B. II, p. 173), les âmes singulières et troublantes d'une Salammbô, d'une Hérodias. Dans sa vie solitaire et médiocre, Flaubert nourrit le dégoût de la vie moderne, de la vie réelle, l'amour de la splendeur et du prodige.

Le réalisme de Flaubert. — Mais il résiste à cet amour ; *il se défie de son imagination*. Il est très persuadé de deux choses : la première est que *la littérature ne doit jamais être une confidence*. Un roman doit être rigoureusement objectif, refléter ce qui est avec l'indifférence d'un miroir ; la deuxième est que, *pour représenter la réalité, il ne suffit pas de la regarder ; il faut la regarder de près*, d'aussi près qu'un médecin ou un naturaliste, et compléter l'observation directe par la documentation.

Pour écrire une demi-douzaine de romans, il s'est donc imposé un immense labeur d'érudition et d'enquête. Tout ce qui peut être d'aujourd'hui, il veut le voir ou savoir qu'il existe.

Les événements, les personnages de *Madame Bovary*, de *Un cœur simple* sont des événements vrais, des personnages qui ont existé. Pour décrire le décor le plus banal, un village, une promenade au pied d'une falaise, il faut qu'il l'ait vu exactement ; et il le fait chercher ou le cherche, proche ou lointain, pendant des mois. Pour décrire un perroquet empaillé, il en installe un, devant lui. Et pour le passé, pour *Salammbô*, pour *la Tentation de saint Antoine*, il fait, afin de s'imprégner du décor, les voyages d'Orient et de Tunisie ; puis, il amasse des documents. *Pour écrire des œuvres d'imagination, Flaubert a pris des fiches comme un archiviste, enquêté comme un géographe ou un homme de loi.*

Tout cela pouvait donner de l'exactitude, une certaine sorte de vérité scientifique, non pas la vie et surtout la vie d'un roman. Les romans de Flaubert sont animés d'une vie puissante, parce que *cette documentation ne crée pas le roman ; elle n'est qu'un contrôle et qu'une discipline.* Flaubert commence par évoquer son œuvre, sujet, personnages, décors avec une prodigieuse intensité, dans une sorte de rêve continu. Mais comme il veut ne rien rêver qui ne soit strictement vrai, il cherche dans la réalité ce qui s'adapte à son rêve d'art. S'il lui faut une situation, un personnage, il les poursuit et les trouve dans des faits divers, des gens qui vivent ; s'il lui faut un décor, il court les routes jusqu'à ce qu'il ait trouvé celui qui convient. *Ainsi la réalité doit se superposer à son rêve ;* elle n'est qu'une garantie. L'œuvre n'est plus une description méthodique, scientifique : elle est une création ; elle obéit à la loi profonde de la vie qui naît tout entière d'une force profonde et unique ; et cette force est l'âme de Flaubert (B. II, p. 177).

C'est ce qui donne également à ses romans une logique vivante. *Flaubert ne se contente pas de peindre ; il veut expliquer.* Il emprunte, dans une certaine mesure, aux philosophes ou aux médecins, une conception de la vie ; la destinée de ses héros se justifie comme se justifient dans la science les effets par les causes ; ce sont le tempérament, le milieu, les circonstances qui par leurs impulsions, leur complicité, leurs tentations mènent ces héros. Mais cette logique reste vivante, parce qu'elle n'est pas seulement une réflexion, une analyse pédante. *Les héros de Flaubert se détachent de lui ; ils obéissent non plus à des raisonnements d'auteur, mais à une force intérieure qui les anime.*

Enfin si Flaubert veut être objectif, il n'est pas impossible. Presque tous ses héros sont des brutes ou des âmes rudimen-

taires, des médiocres ou tout au plus des « cœurs simples ». Pourtant Flaubert les aime, souffre et erre avec eux. Ils sont comme des symboles de la misère humaine. Vicieux ou sots ou faibles sans doute, mais par une fatalité douloureuse dont Flaubert a pitié. La réalité n'est pas seulement pour lui un tableau ; elle est une tragi-comédie.

L'art de Flaubert. — Enfin Flaubert a voulu donner à cette tragi-comédie la grandeur de l'art. Il s'est acharné, pendant des années de labeur qui l'ont épuisé, à ordonner ses romans, à découvrir l'image expressive le mot juste, le rythme harmonieux. Ses brouillons ne sont qu'un prodigieux amas de corrections. *Il a discipliné avec un entêtement farouche son imagination et son style.* C'est à cette conception sévère de l'art que ses romans doivent leur solidité et leur puissance de pittoresque. Tout y « culmine », comme il le disait. Le grouillement des foules lui-même ou les somptuosités barbares ont à la fois le mouvement spontané de la vie et la clarté d'un spectacle ordonné. C'est un art proprement classique, parce qu'il choisit ce qui est vrai à la fois d'une vérité contemporaine et passagère et d'une vérité éternelle.

III. — EDMOND ET JULES DE GONCOURT

(1822-1896 et 1830-1870).

Ils ont été, eux, et délibérément, des réalistes. Ils ont exposé toute une théorie du document. Le roman n'est pas un art, c'est-à-dire une interprétation de la réalité : c'est une description méticuleuse de cette réalité. Ils ont donc pris, sans se lasser, des notes innombrables. Ils ont décrit ainsi les mœurs des gens de lettres (*Charles Demailly*, 1860), des peintres (*Manette Salomon*, 1867), d'une femme du peuple (*Germinie Lacerteux*, 1865), etc...

Mais *il s'est trouvé que ces réalistes intransigeants ont été non pas des observateurs tranquilles et froids, mais des artistes dont tous les nerfs vibraient et souffraient* ; ils ont eu la hantise de ces cas exceptionnels où la machine humaine se désorganise ; ils ont peint non pas des caractères généraux, des vices ou sottises éternels, mais des êtres troublés, hallucinés, singuliers : des mystiques (*Madame Gervaisais*, 1869), des hystériques (*Germinie Lacerteux*), etc. Et ils ont cherché, pour décrire ces

caractères morbides, un « style artiste » où ils s'efforcent, en créant des images, des mots, en les pliant à des sens nouveaux, de traduire ces raffinements et ces perversions. Leurs romans mènent ainsi d'une part au naturalisme, d'autre part à l'impressionnisme.

IV. — LES SAVANTS

Au XVIII^e siècle, les gens de lettres étudiaient presque tous les sciences de très près. Ils sont philosophes et la philosophie s'inspire ou croit s'inspirer des sciences, de toutes les sciences. *Pendant la première moitié du XIX^e siècle, au contraire, le fossé se creuse entre les savants et les gens de lettres.*

Les études des savants les conduisent pourtant à des découvertes ou à des systèmes retentissants. Si LAMARCK (1744-1829), qui crée la doctrine de l'évolution, reste à peu près inconnu, les discussions et les doctrines de GEOFFROY SAINT-HILAIRE (1772-1844) et de CUVIER (1769-1832) sur l'histoire du monde et de la vie animale passionnent l'opinion publique. LAPLACE propose (1796) un système du monde, grandiose et lucide, qui est tout de suite célèbre. Les découvertes d'AMPÈRE (1775-1836) et d'ARAGO (1786-1853) sur l'électricité dépassent largement le cercle étroit des savants. La découverte que fait LE VERRIER, par le simple calcul, en 1846, de la planète Neptune lui donne tout de suite la gloire d'un Newton.

Mais, en poursuivant leurs progrès, les sciences sont devenues plus difficiles. Il ne suffit plus de quelque application intelligente pour suivre les calculs d'un Le Verrier, les expériences des physiciens ou des chimistes. Il n'est plus guère possible de se partager entre les lettres et les sciences ; il faut choisir. *Surtout les esprits sont détournés des méthodes prudentes et des conclusions trop lentes des sciences par l'attrait de la philosophie.* La philosophie du XVIII^e siècle se défiait de la métaphysique, celle du XIX^e siècle s'y replonge éperdument. Quand un homme de lettres veut comprendre le monde, il s'adresse aux systèmes des philosophes allemands Herder, Kant, Hegel, etc. Les sciences positives apparaissent ainsi à la fois comme trop complexes et trop étroites.

Mais, à partir de 1860, un rapprochement se fera entre les écrivains et les gens de science, parce que les sciences se sont peu à peu rapprochées de la vie. Les sciences qui réussissaient auparavant, c'étaient les sciences de la matière : géologie, chimie,

physique. Les sciences de la vie : histoire naturelle, physiologie, n'étaient guère que des descriptions. Or, en 1859, DARWIN publie son *Origine des espèces*, puis des ouvrages qui se succèdent jusqu'en 1881. C'est toute une explication du monde vivant et de ses lois qu'il propose. A partir de 1850, et surtout dans son *Introduction à la médecine expérimentale* (1865), CLAUDE BERNARD transforme la physiologie et la médecine ; de sciences descriptives ou empiriques il essaie de faire des sciences susceptibles de démonstrations expérimentales. Il les ramène aux méthodes des sciences chimiques et physiques et montre qu'elles peuvent, comme elles, aboutir à des lois générales et immuables. *Les sciences de la vie deviennent des sciences comme les autres.*

Or la littérature est une image de la vie ; depuis Balzac surtout et les réalistes, elle se propose de la peindre avec une exactitude rigoureuse. Rien ne peut être plus exact que de suivre les méthodes et les conclusions de la science. C'est ainsi qu'un grand nombre d'écrivains ne se contenteront plus d'observer la vie avec leurs yeux ou leurs oreilles. Ils étudient des ouvrages de sciences naturelles, de physiologie, de médecine. Flaubert, les Goncourt, Zola surtout, et bien d'autres lisent Claude Bernard, Haeckel, des études médicales. *La littérature d'imagination ne se propose plus seulement de suivre fidèlement la nature ; elle veut l'expliquer comme la science l'explique.*

V. — LA CRITIQUE ET L'HISTOIRE

RENAN. — TAINÉ. — FUSTEL DE COULANGES

ERNEST RENAN est né à Tréguier, en Bretagne, en 1823. Il fut élevé au collège de Tréguier par des prêtres, entra au petit séminaire de Paris, mais, au moment d'être ordonné prêtre, il reconnut qu'il avait perdu la foi. Il revint à la vie civile, conquist ses grades universitaires, collabora à divers journaux. Il fit, comme attaché à l'expédition de Syrie en 1860, un voyage en Palestine où il écrivit la *Vie de Jésus* (1863). Il fut professeur au Collège de France. Il a publié l'*Histoire des origines du christianisme* (1863-1883), l'*Histoire du peuple d'Israël* (1887-1893), des *Dialogues et fragments philosophiques* (1876), *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883), l'*Avenir de la science* (1890, écrit en 1848). Il mourut en 1892.

HIPPOLYTE TAINÉ est né à Vouziers en 1828. Élève à l'École normale, puis professeur, il se fit mettre en congé et se consacra tout entier à ses études et à ses œuvres ; il se lia notamment avec Renan

et Sainte-Beuve. En 1864, il fut nommé professeur d'esthétique à l'École des beaux-arts. Il a publié un *Essai sur les « Fables » de La Fontaine* (1853), *Essais, Nouveaux Essais, Derniers Essais de critique et d'histoire* (1858, 1865, 1894), *Histoire de la littérature anglaise* (1864-1869), *De l'intelligence* (1870), *les Origines de la France contemporaine* (1875-1894), *Philosophie de l'art* (1865-1869). Il mourut en 1893.

Lire : V. GIRAUD, *Essai sur Taine* (1901).

RENAN

La formation intellectuelle de Renan. — La famille de Renan était pieuse et vivait dans la ville paisible et croyante de Tréguier, en Bretagne ; ses maîtres étaient de bons prêtres qui enseignaient surtout à bien écrire et à vivre honnêtement ; au séminaire, où il se prépare à être prêtre, on vit loin du siècle, et la philosophie qu'on y enseigne est encore toute pénétrée de scolastique. D'ailleurs Renan est un cœur tendre qui adore les siens, les souvenirs des siens et l'âme mystique de sa Bretagne.

Mais il fut détourné de sa tradition et de sa foi par sa curiosité intellectuelle. Au séminaire, il faut penser selon la règle ; Renan, qui aurait accepté toutes les règles de la vie morale et de la vie pratique, n'accepte pas les règles qui arrêtent la pensée ; il a hâte, au contraire, de les dépasser. Sa raison de vivre, ce sont les découvertes de l'intelligence.

Sa méthode critique. — Cette curiosité n'est pas une curiosité mystique, ni même une curiosité d'idées. Il n'a pas le goût d'être hérétique comme Lamennais ou de fonder une religion nouvelle comme Saint-Simon ou Fourier. Ce qu'il veut connaître, c'est l'exacte réalité. Dans le monde physique, cette réalité est l'objet de la science ; dans le monde humain, elle est celui de l'histoire. Renan a le goût de l'histoire positive, de celle qui s'attache d'abord à établir des faits, à ne raisonner autant que possible que sur des faits. Il est d'ailleurs d'accord sur l'importance des faits et des documents avec les grands historiens ses contemporains. Mais il applique ses méthodes à l'étude d'événements humains où les faits ont été tout de suite noyés dans les rêves de l'imagination, à l'histoire des religions, à une histoire d'ailleurs si lointaine que les faits y sont rares ou insaisissables. Il s'efforce donc (comme les érudits allemands qui avaient tracé la voie) de trouver des faits dans ce qui nous reste de réalité certaine,

les langues, les textes soigneusement analysés et confrontés. *Il applique à l'histoire religieuse la méthode critique des sciences philologiques.*

L'imagination et la sensibilité de Renan. — Mais, dans l'histoire des religions, si les faits sont nécessaires pour tracer la limite de la vérité, ils n'expliquent rien ; aucune religion ne se serait fondée si les faits n'avaient pas d'abord touché la sensibilité, l'imagination qui les transfigurent, qui leur donnent un sens nouveau. Une religion, c'est l'âme d'un groupe humain, s'élevant justement au-dessus des faits pour atteindre l'invisible et le surhumain. Renan avait justement en lui cette âme-là. *Incapable d'accepter une religion, il avait un cœur religieux. Il a donc voulu faire l'histoire vivante des religions, retrouver, à travers la sécheresse des faits, les forces cachées qui les ont animées,* toutes ces raisons subtiles qui naissent du climat, des mœurs, de la tradition et des conflits de tradition, et qu'on discerne par l'imagination et la sensibilité autant que par la raison pure. Il est probable, il est certain dans bien des cas, que la science actuelle n'accepte pas toutes ces résurrections d'âmes de Renan. Mais elles sont justes souvent ; et elles donnent toujours à ses livres la vie et la poésie.

L'art de Renan. — Cette vie et cette poésie naissent d'ailleurs de son art, de son style ; art qui est fait de contrastes. Il peint ces grands troubles de l'âme, ces drames puissants que sont les religions, dans une lumière sereine. Il les ordonne comme une tragédie sacrée ou même comme une théorie des Panathénées. Il évoque des âmes orientales, confuses et ardentes ou des âmes primitives et instinctives ; mais, pour les exprimer, c'est vers l'Acropole qu'il se tourne, vers la déesse qui signifie clarté et mesure. *Ainsi tout le mystère, tout le frémissement des cœurs humains s'enferme dans un ordre harmonieux et des rythmes cadencés.* L'art de Renan, c'est le bruit des vents, les rumeurs des nuits, les voix de l'Océan transposés dans une symphonie classique (B. II, p. 165).

TAINÉ

La méthode de Taine. — Comme le disait un de ses maîtres, Taine a voulu « vivre pour penser ». Si, pour Renan, penser c'est surtout connaître et sympathiser ; pour Taine, c'est surtout expliquer. *Aucune idée ne le satisfait si elle ne lui semble*

pas aussi rigoureusement nécessaire que les lois d'une science. La littérature, l'art devront donc être expliqués comme l'est par les sciences naturelles la vie animale. La critique doit devenir une science positive comme la science de Darwin ou de Claude Bernard. C'est Taine qui essaie de fonder, pour l'histoire et pour la critique, cette méthode rigoureuse qui avait été ébauchée au XVIII^e siècle et dont Sainte-Beuve avait donné une formule, sans se soucier d'ailleurs de l'appliquer à la rigueur.

Les lois de Taine. — Tout s'explique donc dans l'œuvre d'un grand écrivain comme dans la force du lion ou l'agilité du cerf. *On peut rendre raison* de Tite-Live, La Fontaine, Racine et de tous les autres *par la race* à laquelle ils appartiennent, *par le milieu* dans lequel ils sont nés ou dans lequel ils vivent : suggestions du pays, suggestions de famille, suggestions de la mode (B. II, p. 169). *Tout cela crée en chacun d'eux une faculté maîtresse* d'où les autres découlent comme les torrents d'une même montagne. Ainsi chez un écrivain tout se rattache à des causes précises. La pensée humaine obéit aux nécessités rigoureuses qui règlent les phénomènes physiques : « Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre. » (Préface de *l'Histoire de la littérature anglaise*.)

Ce déterminisme n'était pas nouveau ; la race, le milieu (ce qu'on appelait les climats), le moment même avaient été allégués avant Taine, par Montesquieu et d'autres, dès le XVIII^e siècle. L'originalité de Taine est de les avoir ordonnés dans un système rigoureux et puissamment illustré d'exemples. Elle est surtout d'y avoir ajouté autre chose qui les anime et qui les transpose.

L'imagination de Taine. — Après avoir quitté l'Université, Taine se mêle à la vie des écrivains, des artistes. Il s'aperçoit qu'il n'est pas seulement un passionné d'idées pures, mais un passionné de sensations d'art. « J'ai, écrit-il, des éclairs, des sensations véhémentes, des élans, des mots, des images ; bref, mon état d'esprit est bien plutôt celui d'un artiste que celui d'un écrivain. » Son *La Fontaine*, son *Racine*, comme plus tard les écrivains de son *Histoire de la littérature anglaise* ne sont ni le vrai La Fontaine, ni le vrai Racine, ni souvent les vrais écrivains anglais ; mais, s'ils ne sont pas exactement ressemblants, *ils vivent d'une vie intense que leur prêtent l'imagination et la passion de Taine.*

C'est cette puissance de vie et de passion qui fait l'intérêt

de sa *Philosophie de l'art* et de ses *Origines de la France contemporaine*. Ce sont bien (surtout dans les *Origines*) de la critique et de l'histoire positives. Taine cherche des documents nombreux et précis ; il a la conscience de l'historien. Mais les enquêtes sont si vastes que plusieurs vies d'homme n'y suffiraient pas. Taine tient les siennes pour terminées alors qu'elles ne sont en réalité qu'ébauchées ; *il interprète des documents incomplets ou obscurs avec une hâte dangereuse* et qui sera, par la suite, contredite. Il a lu assez de textes pourtant et dépouillé assez d'archives pour que sa reconstruction ait une base. Et si sa passion l'égare dans des systèmes discutables et des affirmations erronées, c'est elle qui fait vivre son œuvre. Son histoire de la littérature ou de la vie sociale est entraînée dans un puissant mouvement. *L'art de Taine pourrait se définir : positivisme et passion.*

Son influence. — Elle a été considérable. Elle a donné à ses disciples l'illusion que la critique et l'histoire pouvaient confondre leurs méthodes avec celles des sciences de la nature, qu'on pouvait reconstruire la pensée et la vie sociale comme la chimie reconstruit les corps. *Elle a assuré le succès momentané, et partiel, du positivisme.*

Ce succès a été aidé par l'influence de penseurs qui ne sont pas des disciples de Taine, mais qui ont partagé ses convictions. Il faut citer surtout le grand chimiste BERTHELOT (1827-1907), qui a opéré le premier la synthèse de corps qui entrent dans la composition des êtres vivants ; il a enseigné que la science positive trouverait ainsi le secret de la vie et celui de la pensée ; et le philosophe TH. RIBOT (1839-1914), qui a essayé de ramener tous les phénomènes de la pensée à des modifications du cerveau susceptibles d'étude scientifique.

FUSTEL DE COULANGES (1830-1889)

Il n'est pas non plus disciple de Taine. Et il n'est pas philosophe. L'histoire ne s'appuie pas chez lui sur une conception de la vie et de la pensée. Elle n'est que la science des faits du passé ; il importe avant tout de les connaître exactement, « en savant ». Ce qui suppose d'ailleurs qu'on verra comment ils s'enchaînent. Cet enchaînement, en nous montrant le mouvement naturel de la vie d'une société, nous en fera connaître la vraie philosophie. C'est selon cette méthode que Fustel de Coulanges a étudié *la Cité antique* (1864).

VI. — LA DOCTRINE DE L'ART POUR L'ART
 TH. GAUTIER. — BAUDELAIRE. — LE PARNASSE

THÉOPHILE GAUTIER est né à Tarbes en 1811. Il fit d'abord à Paris des études de peinture, puis se lia avec les écrivains romantiques. Avec quelques amis (le graveur Célestin Nanteuil, les poètes PETRUS BOREL et ALOYSIUS BERTRAND, etc...), il fonda, vers 1835, une sorte de troisième Cénacle. Il écrivit, pour vivre, d'innombrables articles de journaux. Il a publié, de 1830 à sa mort, des pièces et poèmes réunis en deux volumes ; le recueil des *Émaux et Camées* (1852) ; de nombreux romans, dont *le Capitaine Fracasse* (1863) ; des récits de voyage, etc... Il mourut en 1872.

Lire : H. POTEZ, *Théophile Gautier* (1895).

LECONTE DE LISLE est né à l'île Bourbon en 1818 ; il y passa sa jeunesse, vint en France pour faire son droit, à Rennes, revint à Bourbon, puis regagna la France où il fut l'un des plus fervents adeptes du fouriérisme. Après la Révolution de 1848, il se détache du fouriérisme et renonce à toute activité sociale. Il vécut uniquement pour son art et devint le chef d'une école de poètes, les Parnassiens, dont les principaux furent Léon Dierx, José-Maria de Heredia, François Coppée, Sully Prudhomme, etc... Il a publié les *Poèmes antiques*, 1852 ; les *Poèmes barbares*, 1862 ; les *Poèmes tragiques*, 1884. Il mourut en 1894.

Lire : ED. ESTÈVE, *Leconte de Lisle* (1922).

THÉODORE DE BANVILLE (1823-1891) n'a vécu, lui aussi, que pour écrire. Il a publié les *Cariatides* (1842) ; le *Sang de la coupe* (1857) ; les *Odes funambulesques* (1857), etc..., et des œuvres dramatiques en vers telles que *Gringoire*.

BAUDELAIRE (1821-1867) a publié, outre des traductions d'Edgar Poe et des petits poèmes en prose, les *Fleurs du mal* (1857).

THÉOPHILE GAUTIER a d'abord été un romantique fougueux, avide d'étonner le « bourgeois » par ses gilets, ses cravates et son mépris des idées reçues. *Il est d'ailleurs resté jusqu'à la fin de sa vie un romantique*, dédaigneux de la vie pratique, des idées sages, avide de chimères et poursuivi par le goût ou même la hantise de mystères spirites et des évocations macabres de la mort.

Mais son originalité est ailleurs. Il a été peintre, il a vécu, avec des peintres. Il s'est très vite et très vivement intéressé à tout ce qui fait le pittoresque de la vie. Dès ses premiers vers, il était, en même temps qu'un romantique, un réaliste capable de goûter le pittoresque d'une mesure de faubourg, d'un paysage flamand. A travers ses voyages, en Espagne, en Orient, en Russie, il a développé ce goût des couleurs et des formes. Et il a

constitué peu à peu une sorte de doctrine poétique : l'Art pour l'art. Chez lui (comme chez Leconte de Lisle) cette doctrine est moins un système préconçu qu'une résignation. La vie est dure ou misérable, nos destins obscurs ; il n'y a qu'une chose qui console : la beauté. Et l'art ne peut atteindre le beau que s'il renonce à exprimer des philosophies et des morales qui changent ou des passions qui troublent. Sa seule fin est de traduire l'harmonie des apparences ; *il ne peut être que plastique et pittoresque.* Toute la poésie se ramène à une description, mais une description qui saisit dans les formes de la vie le rythme caché qui en fait l'harmonie. L'œuvre du poète peut se confondre ainsi avec celle du peintre ou du sculpteur, avec des « émaux » et « camées » (B. I, pp. 154, 155, 156).

THÉODORE DE BANVILLE a eu, lui aussi, surtout à ses débuts, des goûts romantiques. Mais son romantisme est banal et les émotions qu'il a voulu traduire ne sont ni profondes ni originales. Il a vu le monde comme le décor d'un spectacle et les hommes comme des acteurs dont le jeu et le costume importent plus que le texte qu'ils débitent. *Il a été surtout un créateur ou un rénovateur de rythmes.* Non pas que, le plus souvent, la musique de son vers soit profonde ni suggestive ; mais elle est alerte, spirituelle, élégante. Il a « disloqué » la rythmique classique plus ingénieusement que V. Hugo lui-même qui a surtout assoupli l'alexandrin. Il a, à ce point de vue, agi sur Verlaine et préparé la poésie symbolique.

LECONTE DE LISLE fut également, dans sa jeunesse, ardemment romantique. Il l'a été par l'inquiétude de son âme, par les rêves qu'il a poursuivis, par ses doctrines poétiques. Il a souffert, à Bourbon et en France, du mal du siècle ; il a rêvé de passions brûlantes ; il s'est grisé mieux que les romantiques, et parce qu'il les avait sous les yeux, des décors somptueux d'une nature véhémence et colorée. Quand il eut cessé d'être chrétien ou même de croire aux religions, *il s'est tourné, comme tant de romantiques, vers une religion sociale,* et il a été fouriériste avec une sorte d'exaltation mystique. Seulement, le fouriérisme l'a déçu, comme l'amour et la religion ; et *il s'est réfugié dans une doctrine d'art qu'il a voulu impassible, indifférente à toutes les émotions humaines.*

Impassibilité d'ailleurs plus apparente que profonde. Sans cesse, les souvenirs, les émotions de Leconte de Lisle transparaissent à travers son œuvre (B. II, p. 162). Même ses haines

sociales et religieuses s'évalent : son mépris du vulgaire, de la foule imbécile, du christianisme, qu'il juge aveugle et cruel. *L'œuvre tout entière*, au lieu de n'être que l'évocation plastique et pittoresque de la beauté, s'imprègne de philosophie. Leconte de Lisle hait la création et le Créateur qui a voulu le mal physique et moral, qui a voulu Caïn meurtrier d'Abel et qui entraîne le tourbillon de nos illusions vers l'implacable néant (B. I, p. 161, 162). En même temps, il ne peut pas s'empêcher d'aimer cette vie, ces forces qui agitent le monde, qui soulèvent les forêts vierges, le rythme des Océans et la volonté des races. Il évoque tous ces élans des hommes que symbolisent les religions ; il aime toutes les formes de l'histoire humaine, depuis la Grèce antique jusqu'aux jungles de l'Inde et aux neiges scandinaves. *Son art impassible frémit sans cesse d'une sympathie passionnée.*

L'art de Leconte de Lisle. — Mais il a tout de même exprimé pour ses disciples la sérénité de l'art, parce qu'il a mis l'amour de l'art au-dessus de toutes les adresses du succès. Et il en a poursuivi l'expression avec un génie sévère et puissant. Presque toujours l'émotion ou l'idée se traduisent pour lui en symboles pittoresques ou plastiques. Le sens spirituel et profond reste caché comme il est caché dans la vie ; le poète n'évoque en apparence, dans ses vers, que des paysages, des tableaux, des attitudes, des gestes. Pour les traduire, il a retrouvé, avec moins de grâce fluide et un rythme moins ailé, l'art précis et sûr d'un Chénier. Il a dressé des statues antiques, ciselé des bas-reliefs. Et il a dépassé ou complété cette antiquité en allant chercher dans les âges barbares et les décors vertigineux des Océans et des forêts vierges tout ce qui peut exprimer les rythmes grandioses de la vie. *Plus que tout autre il est le poète qui a saisi dans les forces universelles toutes les formes de la beauté* (B. I, pp. 160, 161).

LES PARNASSIENS

Autour de Leconte de Lisle s'étaient groupés de jeunes poètes, unis par un même amour du beau, mais qui ne tardèrent pas à se créer chacun leur destinée. Ils commencèrent, dans les recueils du *Parnasse contemporain*, à « ciseler les mots comme des coupes », et puis suivirent, par des routes différentes, leur tempérament. Seul JOSÉ-MARIA DE HEREDIA garda jusqu'au bout les doctrines d'art de son maître. Il n'a publié, à peu près, qu'un seul volume de sonnets, les *Trophées* (1893) ;

on n'y trouve guère que l'évocation d'images plastiques où l'émotion ne s'indique que comme un frémissement contenu de vie physique. L'image est sûre d'ailleurs et puissante ; le style semble n'être plus qu'une toile, une argile, un marbre, un métal sonore où la couleur se fixe, où la forme se sculpte et se coule.

BAUDELAIRE

La poésie de Baudelaire a d'abord été une poésie scandaleuse. On l'a tenue pour un défi à la morale et à la raison ; des juges l'ont condamnée. Il est certain que Baudelaire a chanté avec une préférence malade des plaisirs morbides et des grouillements obscurs de vices. Il y a pourtant dans toute cette névrose de Baudelaire comme une morale latente et un idéal caché. *De ses vices, il chante l'angoisse et non la volupté satisfaite.* Ce qu'il fuit, c'est tout ce qui est plat, médiocre et hypocrite, tous les masques de la morale vulgaire. Sa hantise du vice n'est que l'impuissance et le découragement d'une âme qui n'est pas vile (B. I, p. 158).

L'art de Baudelaire est admirable. *C'est lui qui a ouvert la voie à toute une partie de la poésie qui l'a suivi.* Il a réussi à écrire des poèmes qui s'étendent en suggestions infinies. Une brume de mystère et un frémissement sonore semblent sans cesse agrandir la strophe ou le poème. Et tout ce mystère et cette harmonie enveloppent des vers qui ont la sûreté, la vigueur plastique et rythmique d'un vers classique (B. I, p. 159).

VII. — LE THÉÂTRE SOCIAL

ÉMILE AUGIER (1820-1889) appartenait à une famille bourgeoise et riche. Il a fait jouer : *l'Aventurière* (1848) ; *Gabrielle* (1849) ; *le Gendre de M. Poirier* (1854) ; *le Mariage d'Olympe* (1855) ; *les Effrontés* (1861) ; *le Fils de Giboyer* (1863) ; *Maître Guérin* (1864) ; *les Fourchambault* (1878), etc...

ALEXANDRE DUMAS FILS (1824-1895), fils du romancier populaire, après avoir écrit quelques romans, se consacra au théâtre. Il a fait jouer : *la Dame aux camélias* (1852) ; *le Demi-Monde* (1855) ; *la Question d'argent* (1857) ; *le Fils naturel* (1858) ; *l'Ami des femmes* (1864) ; *les Idées de M^{me} Aubray* (1867) ; *Monsieur Alphonse* (1874) ; *l'Étrangère* (1876) ; *Denise* (1885) ; *Francillon* (1887), etc...

Le théâtre, à partir de 1850, et surtout le théâtre d'É. Augier et de Dumas fils, réagit violemment contre le théâtre romantique,

contre sa morale qui fait du héros tragique un être d'exception dominé par ses passions, contre ses sujets qui sont à l'ordinaire des aventures surprenantes reculées dans un passé d'histoire à demi légendaire, contre son style qui est le vers lyrique ou une prose lyrique. Le théâtre devient la peinture des mœurs contemporaines, non pas celles d'une élite, mais celles de la bourgeoisie ; il prétend régler les mœurs selon la morale traditionnelle et non selon une morale de révolte et d'indépendance ; il loue la famille, la fidélité conjugale ; il s'élève contre le pouvoir corrompateur de l'argent, contre la débauche luxueuse, contre les moyens de parvenir sournois et cruels ; il distingue d'ailleurs cette morale de certaines hypocrisies ou de certains préjugés qui n'en sont que la parodie ; il défend la fille-mère victime d'un séducteur hypocrite, et l'enfant naturel contre le rigorisme bourgeois ; il justifie généralement le divorce.

On voit quelles sont les origines de ce théâtre. Il se rattache au drame du XVIII^e siècle, qui, lui aussi, peignait des mœurs bourgeoises ou populaires et défendait la morale du sentiment contre le vice élégant et le scepticisme philosophique. Il suit enfin la direction que prend, vers 1845, toute la littérature. Le roman devient un roman social (G. Sand, V. Hugo, etc...) ; la poésie même, chez V. Hugo et quelques autres, agit des problèmes sociaux. Enfin, autour d'É. Augier et Dumas fils, d'autres écrivains dramatiques traitent au théâtre des sujets sociaux (l'argent, les courtisanes, etc...). Mais seules les œuvres d'Augier et de Dumas ont une valeur littéraire.

ÉMILE AUGIER

É. Augier a été surtout le défenseur de la morale bourgeoise et de la société bourgeoise. Non pas qu'il ait ignoré systématiquement ses ridicules et ses préjugés. Dans *le Gendre de M. Poirier*, il a raillé le désir ridicule de jouer au bourgeois gentilhomme ; il a plaidé pour le divorce dans *Madame Caverlet* ; dans *les Fourchambault*, il a donné le beau rôle à une fille-mère et à son fils. Mais il a défendu une morale fondée tout entière sur le respect de la famille, sur l'amour conjugal, sur l'honnêteté dans les questions d'argent. *Les Effrontés* et *le Fils de Giboyer* dénoncent la confusion et l'ébranlement social qui naissent de la corruption grandissante et de l'audace des aventuriers.

Il a soutenu ces thèses avec bon sens et générosité. Mais ni

ce bon sens ni cette générosité ne suffisent à faire de bonnes pièces ; ils sont même souvent fort ennuyeux. La pièce devient un sermon fastidieux ; par crainte du romantisme, elle se condamne à la platitude. *Heureusement Augier avait le sens dramatique*. Il savait construire une intrigue et la conduire adroitement vers le dénouement ; il avait de la verve, une verve un peu grosse, mais pittoresque. Puis s'il ne savait pas faire vivre vraiment des caractères, il avait quelque chose du talent de La Bruyère ; il *savait dessiner des silhouettes caractéristiques et qui donnent l'illusion de la vie* ; son bourgeois Poirier, son journaliste véreux Giboyer sont restés sinon des types, du moins des noms littéraires (B. II, p. 160).

A. DUMAS FILS

Dumas fils, lui, n'était pas bourgeois. Fils naturel, il était né en dehors de la morale bourgeoise. Il a mené, au moins au début, une vie fougueuse. Il a débuté par des romans lyriques et passionnés. *La Dame aux Camélias* est, plus ou moins, la légende attendrissante d'une courtisane. *Et il a*, par surcroît, *gardé jusqu'au bout le goût d'une dialectique oratoire qui rappelle la rhétorique des romantiques*. Enfin, il ne lui déplait pas de choisir ces sujets romanesques qui jettent le spectateur hors de la réalité commune, dans les aventures surprenantes et les beaux crimes (*la Femme de Claude ; l'Étrangère*).

Mais romantique dans son tempérament, dans son goût du développement oratoire, dans certaines de ses intrigues, *il a déclaré la guerre à la morale romantique*. Il s'est fait une morale non pas bourgeoise, mais scientifique et positive. Il a raisonné sur les conditions qui assurent la santé de l'organisme social, sur les « vibrions » qui peuvent l'infecter et sur la mauvaise hygiène ou les préjugés qui risquent de le conduire à la décrépitude, sur les femmes fatales, les courtisanes, les ruffians, la question d'argent, l'injustice bourgeoise pour la fille-mère, l'indulgence coupable pour les séducteurs, etc...

Il a défendu ces raisonnements avec une verve étincelante, dans des intrigues qui ont souvent une réelle puissance dramatique. *Malheureusement*, surtout dans ses dernières pièces, *aucun de ses personnages, ou à peu près, n'est vivant*. Souvent même l'argument se dissimule à peine derrière un fantôme de personnage ; c'est Dumas qui prêche par la bouche d'un raisonneur installé tout exprès dans la pièce. Son théâtre y a perdu trop souvent toute valeur dramatique.

VIII. — LE NATURALISME

ÉMILE ZOLA (1840-1902) fut d'abord un employé pauvre et un obscur écrivain. Il finit par connaître, avec le roman de *l'Assommoir* (1877), un succès retentissant et devint un chef d'école. Il a publié une série de romans qu'il a groupés sous le titre d'*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. Les meilleurs de ces nombreux romans sont *l'Assommoir* (histoire d'un ménage d'ouvriers ruinés par l'alcoolisme) et *Germinal* (1885, histoire de la vie des mineurs).

GUY DE MAUPASSANT (1850-1893), neveu de Flaubert, a publié des romans : *Une vie* (1883) ; *Bel-Ami* (1885) ; *Pierre et Jean* (1888) ; *Fort comme la mort* (1889) ; *Notre Cœur* (1890) ; et surtout de nombreux recueils de *Contes*.

HUYSMANS (1848-1907), après avoir publié des romans naturalistes (*les Sœurs Vatard*, 1879), est revenu à des croyances catholiques et a publié des romans d'inspiration à la fois réaliste et mystique (*la Cathédrale*, 1898).

Lire : P. MARTINO, *le Naturalisme français* (1923).

Le naturalisme n'est que la transposition sous une forme impérative et naïve de la doctrine réaliste. Flaubert voulait écrire un roman scientifique. Il entendait par là qu'il fallait observer la réalité avec le scrupule d'un savant. ZOLA prétend, comme il le dit, créer un roman « expérimental » où se poursuivra, dans l'existence des personnages, la démonstration des systèmes biologiques et philosophiques d'un Claude Bernard et d'un Taine. Plus exactement, il s'en réfère à des biologistes et à des philosophes de second ou de dixième ordre. *Tout, dans la vie d'un homme, est rigoureusement déterminé par sa constitution physique*, et cette constitution, il la reçoit de ses parents, selon les lois de l'hérédité. Qu'un ancêtre ait souffert d'une première tare physique, cette tare, passant en s'aggravant de génération en génération, engendrera des alcooliques, des hystériques, des prostituées.

Cette doctrine littéraire appuyée sur des systèmes scientifiques incertains ou puérils ne pouvait produire que des romans dérisoires. Mais Zola avait en lui une sorte de génie poétique et une imagination puissante qui l'ont sans cesse élevé au-dessus des sottises de sa doctrine. Persuadé que tout, dans l'homme, est déterminé par d'obscurs instincts, par des forces profondes analogues à celles de la nature, il a réussi à exprimer avec une véritable puissance tout ce qui est, en effet, dominé par ces forces et conduit par ces instincts. *Bon observateur d'ailleurs, non pas des caractères et des âmes, mais de la vie extérieure*, il a

su peindre des ruées de la sève dans la nature (le jardin du Paradou dans *la Faute de l'abbé Mouret*), des ruées de foules (la grève de *Germinal*), de vastes grouillements de mineurs et d'ouvriers avec un relief et un mouvement vigoureux. La réalité même, dans son imagination, a pris une sorte de poésie brutale et de grandeur symbolique (B. II, p. 187). *Il a ébauché une sorte d'épopée grossière et triste des foules et de la misère.*

Il n'est pas resté grand'chose de son système chez les autres romanciers naturalistes. Ils en sont revenus tout bonnement, pour la plupart, au réalisme. Ils n'ont gardé que le goût de peindre, dans les mœurs humaines, ce qui est le plus proche des instincts, c'est-à-dire des milieux populaires et des vices. Presque tous ceux dont les romans sont lus encore aujourd'hui n'ont même emprunté au naturalisme ou au réalisme que le souci de n'être pas romantiques.

GUY DE MAUPASSANT a écrit des romans de mœurs qui se rattachent à l'école réaliste. Mais il a écrit aussi des romans d'analyse de conception presque classique : une action simple, un drame moral silencieux et profond où luttent la volonté intelligente et les forces obscures du sentiment. *Il a publié surtout des contes qui ne gardent du réalisme que ses qualités* : un goût d'observer toute la vie, celle des rustres, des humbles, des bourgeois ou des grandes dames, des sots et des gens cultivés et où le récit sobre, net, vigoureux, dessine des silhouettes pittoresques, esquisse un caractère en quelques traits, évoque les mœurs à travers l'anecdote ironique et vivante (B. II, p. 179).

ALPHONSE DAUDET (1840-1897) échappe presque entièrement au naturalisme et même au réalisme. Comme Flaubert ou Zola, il se documente ; tout ce qu'il conte transpose ou souvent copie des aventures vécues, des drames ou comédies contemporains. Mais il les conte avec une âme de poète, la fantaisie allègre d'un Méridional, l'émotion d'un cœur tendre qui aime ou hait les choses et les hommes en même temps qu'il les observe. Il y a dans les procédés, le pathétique et le style un peu de convention parfois et de banalité. Mais la grâce, l'esprit, l'émotion l'emportent dans ses contes et ses meilleurs romans (*le Petit Chose, Jack, l'Évangéliste, Fromont jeune et Risler aîné*, etc.). *Le roman tend à redevenir une fiction romanesque et charmante* (B. II, pp. 190, 192, 193).

QUATRIÈME PARTIE

L'OPPOSITION AU POSITIVISME ET AU NATURALISME

I. — SULLY PRUDHOMME

SULLY PRUDHOMME (1839-1907), avant de se consacrer à la poésie, se destina à une carrière d'ingénieur. Il a publié : *Stances et poèmes* (1865) ; *les Épreuves* (1866) ; *les Solitudes* (1869) ; *les Vaines Tendresses* (1875), etc...

Bien qu'il ait fait partie du groupe des Parnassiens, Sully Prudhomme a écrit des œuvres très différentes des leurs. Il a souffert toute sa vie d'une sensibilité tourmentée ; elle l'a mis en conflit avec une intelligence méthodique, éprise de philosophie précise et d'analyse (B. I, pp. 166, 167), avec les réalités d'une existence où il s'est plaint d'être mal compris et mal aimé. Mais il n'a jamais, comme Leconte de Lisle, renié cette sensibilité ou, comme les positivistes, ramené toute la philosophie et toute la littérature à une description et à une explication scientifiques. *C'est au contraire de son cœur qu'il a tiré presque toute sa poésie*, de ses repliements et de ses élans. *Ce sont des confessions* discrètes et pathétiques et qui ne sont presque plus des confessions, mais le poème de toutes les sensibilités inquiètes que blessent les heurts de la vie (B. I, pp. 165, 168). Il n'a peut-être manqué à cette poésie que d'être traduite dans une langue plus poétique, où l'on sente moins la raison et l'ordonnance littéraire. Cette langue de la poésie, c'est en partie Verlaine qui l'a découverte.

II. — VERLAINE. — LE SYMBOLISME

PAUL VERLAINE est né à Metz en 1844. Son père était officier. Il fit des études régulières, fut fonctionnaire, se maria, puis, séparé de sa femme, vécut en Angleterre, en Belgique, en France, une vie aven-

tureuse et malsaine. Alcoolique, ruiné, il mourut à l'hôpital. Il a publié : *Poèmes saturniens* (1866) ; *les Fêtes galantes* (1869) ; *la Bonne Chanson* (1870) ; *Romances sans paroles* (1874) ; *Sagesse* (1881), etc... Il mourut en 1896.

P. VERLAINE a d'abord été un romantique et un disciple de Leconte de Lisle. Il a publié dans les *Poèmes saturniens* des vers oratoires et des vers impassibles. Il y a également repris des thèmes inspirés de Baudelaire. Mais il y révélait déjà une poésie originale qui devait exercer pendant vingt ans une influence considérable sur la poésie française.

Verlaine était un faible et un sensuel ; il laissa sa vie s'égarer ; d'abord fonctionnaire obscur et résigné, il glissa bientôt à l'alcoolisme. Le mariage ne le guérit pas. Mais il avait une sensibilité vive et subtile, le goût du rêve et de la chimère, non pas des chimères exaltées et trop littéraires des romantiques, mais de ces tournolements confus de l'imagination où l'on glisse comme dans une brume. Il était sensible à des émotions à la fois poignantes et imprécises, tenaces et insaisissables (B. I, pp. 177, 178). Entre la réalité d'une vie médiocre ou haïssable et les consolations de ses rêves, il en arrivait à ne plus distinguer le réel de la chimère. De tout cela il a fait la poésie que ses disciples ont appelée symbolique et qui est bien un accent ou un frisson nouveau dans la poésie française.

Pour les poètes médiocres du classicisme, la poésie est l'expression, ornée d'images, de sujets raisonnables ; pour les romantiques, c'est la traduction de nos émotions et des rêves de notre imagination ; pour les Parnassiens, c'est l'expression harmonieuse et impersonnelle de la beauté. LES SYMBOLISTES estiment que tout cela n'est pas exactement poétique et peut aussi bien se traduire en prose : romantiques et Parnassiens font en réalité de la poésie quelque chose de raisonnable, de logique, de clair, comme les classiques. Mais il y a en nous tout un monde d'émotions vagues, d'instincts obscurs, d'élans mystérieux auxquels on ne peut réfléchir sans les faire évanouir, qu'on ne peut traduire en images claires, en développements ordonnés sans les trahir. *La sensibilité vraie est celle qui se sent sans pouvoir s'exprimer*, pas plus qu'on ne définit un parfum ou une harmonie. Par surcroît, il y a entre ces impressions, comme entre les images de nos rêves, *des correspondances* qui n'ont rien à voir avec les enchaînements logiques de l'intelligence et de la poésie traditionnelle. *La poésie vraie* sera l'expression de cette sensibilité et de ces correspondances ; elle sera la traduction directe

de la vie sensible sans passer par la vie de l'intelligence qui la déforme.

Ces moyens d'expression ne seront pas bien entendu réductibles à une poétique méthodique. C'est le génie du poète qui les lui suggère. Et le charme des poèmes de Verlaine est de ceux qu'il est plus aisé d'éprouver que de définir. Pourtant on peut dire que *la poésie, au lieu d'être surtout une « peinture », comme chez les classiques et les romantiques, devient essentiellement une musique.* Le sens des mots, les images qu'ils évoquent importent moins que leur valeur sonore ; la poésie devient une mélodie fluide, un bercement ; il ne s'agit plus d'une harmonie calculée pour correspondre à l'idée et au sentiment, d'une « harmonie imitative » ; c'est le sentiment qui trouve d'abord sa musique et c'est le sens des mots qui doit s'adapter à cette musique (B. I, pp. 178, 179). *Enfin toute la « composition » traditionnelle disparaît.* Pour la sensibilité, il n'y a pas plus de logique que pour une harmonie de couleurs ou une mélodie ; *il y a seulement des associations.* Le poète ne peut pas rendre compte et n'a pas à rendre compte de ces associations ; il les subit et les suit. Ainsi toute l'armature logique du poème disparaît ; il n'y a plus qu'un « état d'âme » ; l'unité n'est plus que l'unité d'une émotion centrale ; plus d'autre lien entre les strophes, les vers, les mots même que les mille frémissements de cette émotion (B. I, Maeterlinck, p. 184). *Poussée à son terme extrême, la poésie devient à la fois une incantation et une hallucination.* Le mot peut perdre tout son sens intelligible ou presque ; il n'est plus qu'une note ou un ensemble de notes musicales ; le poème peut se dérouler dans une sorte de chaos apparent. Pour le comprendre, il suffit de se placer, de se laisser placer dans l'état hallucinatoire où le poète l'a écrit. *Cette poésie-hallucination a été surtout créée par ARTHUR RIMBAUD (1854-1891),* qui a certainement exercé sur Verlaine, dont il fut l'ami intime, une influence profonde, et qui en a laissé quelques modèles étranges et vigoureux (B. I, p. 180). La poésie musicale où le poète crée avec des mots sa langue harmonique, sans se soucier du sens vulgaire de ces mots, a été surtout représentée par STÉPHANE MALLARMÉ (1842-1898), âme vraie et profonde de poète dont les premiers vers (qu'il a dédaignés plus tard) ont une grâce subtile (B. I, p. 176), mais dont un grand nombre de poèmes ne sont plus qu'un rébus harmonieux.

L'influence de cette poésie symbolique a été puissante. *Elle*

a définitivement dégagé la poésie de l'erreur où le classicisme l'avait enfermée. Elle a montré que sa raison profonde était d'exprimer la sensibilité et que les lois et les expressions de la sensibilité n'étaient pas nécessairement les mêmes que celles de la raison.

III. — LE ROMAN. — LE THÉÂTRE. — LA CRITIQUE

Il ne faut pas oublier que ni la philosophie positiviste d'un Comte ou d'un Taine, ni la critique historique d'un Renan, ni les doctrines littéraires des « naturalistes » n'ont été acceptées sans discussion. Leur retentissement vient même, en partie, de ce qu'elles ont heurté violemment l'opinion et qu'elles ont été vivement combattues. Flaubert ou Taine ou Renan ou même Zola avaient pour eux d'avoir plus de génie ou de talent que les autres ; ils ont été par là vraiment des maîtres pour une grande partie de la jeunesse intelligente ; mais ils n'ont eu qu'une assez faible prise (Zola excepté) sur l'opinion moyenne. De 1855 à 1880, les grands succès littéraires ou dramatiques vont aussi bien aux romans d'analyse et de mœurs mondaines d'Octave FEUILLET (1821-1890) qu'aux romans romanesques et moralisants de VICTOR CHERBULIEZ (1829-1899), aux romans romanesques et spirituels d'EDMOND ABOUT (1828-1885), à un roman d'analyse douloureuse et profonde, qui est plus romantique ou classique que réaliste, le *Dominique* (1863) de FROMENTIN. Au théâtre, ce sont les comédies aimables d'ÉDOUARD PAILLERON (1834-1899), les calembredaines élégantes ou les fantaisies spirituelles de MEILHAC (1831-1897) et HALÉVY (1834-1908), voire les tragédies de HENRI DE BORNIER (1825-1901), ou les pièces romantiques en vers de FRANÇOIS COPPÉE (1842-1908) qui triomphent. A côté de la philosophie de Taine, s'affirme la philosophie spiritualiste de Ch. RENOUVIER (qui n'influe d'ailleurs que sur des pensées de philosophes). C'est de 1871 que date l'étude de Lachelier sur *le Fondement de l'induction*, de 1874 l'ouvrage d'É. BOUTROUX sur *la Contingence des lois de la nature*. Tous les deux ruinent les prétentions de la science à atteindre une vérité absolue, à se substituer à la métaphysique. Positivismisme et naturalisme n'ont été qu'une poussée ardente, une espérance ou une expérience qui n'a entraîné que des groupes de disciples : écoles de philosophie et de littérature, mais non le miroir d'une génération.

CINQUIÈME PARTIE

TENDANCES GÉNÉRALES
DE LA LITTÉRATURE
ET DE LA PENSÉE CONTEMPORAINES
(1880 environ à 1920 environ)

DISPARITION DES ÉCOLES LITTÉRAIRES
OU PHILOSOPHIQUES

LE premier caractère de la littérature et de la pensée contemporaines est justement la disparition de ces doctrines systématiques. Il n'y a plus, comme au XVIII^e siècle, des « philosophes » ou des « âmes sensibles » ; comme au XIX^e, des classiques ou des romantiques, ou des positivistes, ou des réalistes, ou des naturalistes. Vers 1890, chaque écrivain commence à se façonner à son gré une doctrine, un genre où se mêlent les doctrines et les genres. Il y a bien des groupements, notamment parmi les poètes ; ils sont même, pendant une dizaine d'années, innombrables : *naturisme*, *vérisme*, *intenséisme*, *simultanéisme*, *unanimisme*, etc..., etc.... Mais ils sont éphémères ; les « cénacles » ne sont plus que des conciliabules de jeunes gens qui se séparent quand ils ont pris conscience de leur talent, ou qui disparaissent. D'autres groupements, comme le *Théâtre libre*, l'*Œuvre*, sont moins des écoles à doctrines définies que des associations organisées pour faire connaître des œuvres d'inspiration fort diverse, mais dédaignées par la prudence commerciale des directeurs de théâtre.

Non seulement les écoles et doctrines disparaissent, mais les écrivains se désintéressent de plus en plus du souci de choisir un genre ou même de rester d'accord avec eux-mêmes. S'ils gardent généralement, dès qu'ils ont du talent, une « manière »,

elle n'est plus guère, très souvent, qu'un style, un tour d'imagination et de pensée. Un poète comme Henri de Régnier commencera par le vers libre et écrira, vingt ans plus tard, des sonnets parnassiens. Anatole France publiera des légendes de saints, des romans du temps passé, des romans d'analyse sentimentale, des romans de mœurs contemporaines, des romans symboles. Les frères Rosny publieront des romans romanesques, des romans réalistes, des romans « préhistoriques », des romans d'analyse morale. La distinction même des genres fondée sur la nature des sujets tend à disparaître. On peut toujours, en gros, distinguer le théâtre psychologique, le théâtre romanesque, le théâtre social ou à thèse ; le roman romanesque, le roman d'analyse, le roman de mœurs, le roman philosophique ; la poésie pittoresque, la poésie confidence, etc. Mais tous ces genres constamment empiètent les uns sur les autres, se confondent. Au théâtre on joue surtout des « pièces » qui sont comédie et drame, comédie sérieuse et comédie bouffe, où l'étude des mœurs se mêle à l'analyse des caractères ; le même roman est à la fois roman d'analyse, roman de mœurs et même roman d'aventures, roman réaliste et roman romanesque ; le même critique est tour à tour historien, dramaturge, poète.

SURVIVANCE DES ANCIENNES TENDANCES

Dans cette complexité de tendances, les anciennes doctrines se survivent d'ailleurs, dépouillées de ce qu'elles avaient d'exclusif. Le réalisme (dont H. Becque a donné au théâtre la première expression vigoureuse — *les Corbeaux*, 1882) suggère toujours, à la scène ou dans le roman, des sujets où l'auteur se propose de nous donner une image stricte de la vie dépouillée de tout ce que pourraient y ajouter la fantaisie ou la sensibilité de l'auteur. Le vieux romantisme a perdu depuis longtemps tout crédit pour ses doctrines morales ou sociales ; il n'inspire plus guère de délires passionnels et de frénésies morbides ; mais il a gardé le prestige de ses décors ou même de ses visions ; les romans ou les pièces historiques sont nombreux où se retrouve le pittoresque romantique.

Pourtant, s'il est difficile ou impossible de grouper les écrivains contemporains dans des catégories bien définies, on peut discerner des tendances générales, des attitudes d'esprit qui donnent à cette époque ses caractères.

RUINE DU POSITIVISME

C'est d'abord la ruine profonde de ce positivisme étroit qui semblait vouloir faire des sciences la seule forme légitime de la pensée humaine et imposer leurs méthodes à la critique, au roman, à toute la littérature.

En philosophie, après les travaux de Lachelier et de Boutroux, paraissent, à partir de 1888, les études de H. Bergson (*Matière et Mémoire*, 1898 ; *l'Évolution créatrice*, 1907). Soutenues par un mouvement de pensée qui se développe simultanément aux États-Unis sous l'influence de W. James, elles créent une doctrine « pragmatiste ». L'essentiel de cette doctrine est que la spéculation scientifique est une chose, la pensée ou la vie une autre chose. La science n'est qu'une interprétation des phénomènes incapable de nous renseigner sur la nature intime de ces phénomènes ; elle réussit pratiquement à les utiliser aussi longtemps qu'ils relèvent de la matière ; elle ne nous donne aucune prise profonde sur la pensée et sur la vie dont la nature et les lois sont entièrement différentes. Régler la vie par la science (et par suite appliquer les méthodes de la science à la littérature) est aussi absurde que d'expliquer la beauté d'un soir par les lois de l'optique. La science ne se justifie que dans les sciences.

Dans le domaine de la critique cette défiance du positivisme, l'échec des tentatives de Taine pour expliquer un écrivain comme on explique un arbre ou un torrent, jettent un certain nombre de critiques vers la négation même de la critique. Jules Lemaître ou Anatole France publient des « Impressions » ou des études qui ne sont que des impressions. Le critique ne juge plus ; il ne se prononce plus sur les qualités et les défauts, ni même sur la nature et le caractère d'une œuvre ; il raconte ses plaisirs ou ses ennuis, ses émotions et ses méditations. Inversement, la critique dogmatique regagne tout ce qu'a perdu la critique positiviste. Puisqu'il n'y a pas de lois « scientifiques » du génie, il y a peut-être, comme le pensaient Boileau ou Nisard, des lois de goût et des règles du beau ; la littérature a peut-être aussi des obligations sociales ou du moins morales. A partir de 1880, Brunetière poursuit, dans une série d'études, la démonstration de ces disciplines littéraires ; au naturalisme, à l'impressionnisme, au romantisme même il

oppose la grandeur de la littérature classique, la dignité des œuvres qui se soumettent à la raison et enseignent une discipline.

Enfin une dernière sorte de critique s'organise. La critique historique de la littérature distingue, dans l'étude des écrivains, une « histoire littéraire » qui explique par des faits et des documents, par la vie d'un écrivain, par ses amitiés, ses lectures, le milieu où il a vécu, etc..., tout ce qui peut s'expliquer ainsi, et qui réserve pour le goût et la sensibilité critique tout ce qui ne s'explique pas ou ne s'explique qu'en partie par les faits. M. G. Lanson (*Histoire de la littérature française*, 1894) a fortement organisé l'étude de cette histoire littéraire.

Par opposition au positivisme et au naturalisme, une littérature se développe qui ne s'efforce plus de réduire les sentiments et les émotions à des idées claires, à des explications analytiques, mais qui veut au contraire les rendre directement sensibles à la conscience profonde, éveiller en nous, par des moyens nouveaux, ces vibrations confuses et puissantes qui mènent les cœurs plus sûrement que la réflexion. La poésie symboliste a agi non seulement sur les poètes, mais sur les autres genres littéraires. A son influence s'est jointe celle des pièces adaptées ou traduites de l'étranger, notamment celles d'Ibsen (à partir de 1889). Toutes ces pièces se déroulent dans une sorte d'atmosphère qui n'est plus la clarté de l'intelligence, mais un état de sensibilité où les émotions et même les idées se suggèrent au lieu d'être analysées et expliquées. Le théâtre de Maeterlinck (à partir de 1889) est celui qui a donné les expressions les plus émouvantes de ce théâtre de suggestions. Il n'est plus qu'une sorte d'évocation musicale et rythmique d'états d'âme mystiques. Les analyses de la psychologie moderne, qui donnent une importance de plus en plus grande à la subconscience, à des mouvements de l'âme dont nous ne nous rendons pas clairement compte, tendent à développer cette littérature qui cherche et évoque les âmes cachées sous les âmes apparentes. Ce n'est plus, bien entendu, une tentative pour ramener les forces morales à des forces physiologiques et animales ; c'est au contraire une littérature s'efforçant de faire plonger nos forces spirituelles conscientes dans de grandes forces spirituelles qui nous inspirent comme elles inspirent peut-être l'univers. C'est un idéalisme mystique au lieu d'être, comme au XVII^e siècle, un idéalisme rationnel.

RUINE DU ROMANTISME MORAL

Cet idéalisme est aussi profondément différent de l'idéalisme romantique. Le romantisme, ou du moins un certain romantisme, opposait à la philosophie abstraite, à la logique du XVIII^e siècle, les puissances d'exaltation qui sont en chacun de nous, qui peuvent et doivent être nos guides sans qu'on ait à se soucier des règles morales traditionnelles ou des raisonnements de la raison. Ce romantisme a été copieusement dénoncé et combattu. Mais, avant même qu'il devînt un sujet de polémique littéraire et politique, il avait été contredit par les tendances de la philosophie et de la littérature. En philosophie se développent les études et les doctrines de sociologie. Elles s'efforcent de démontrer que l'individu n'a pour ainsi dire pas d'existence isolée, que par les lois de l'hérédité, les influences collectives, les nécessités de l'existence en commun il subit nécessairement les forces du groupement social ou national au milieu duquel il vit, et qu'en s'isolant, il se condamnerait à périr. En littérature, au roman « expérimental » et au roman ou théâtre réalistes, ou même à l'art pour l'art, se sont juxtaposés des romans ou pièces de théâtre sociaux ou moralisants, de la poésie sociale. (On trouvera de puissantes évocations des forces sociales dans les poèmes de VERHAEREN.) L'influence des romans russes de Tolstoï (à partir de 1880) a été sur ce point considérable. La peinture des mœurs n'est plus une peinture objective, indifférente, mais une leçon, une exhortation à plus de justice, de pitié, de sagesse ; elle dénonce les erreurs ; elle juge et prédit.

Le chef de cette école de romanciers a été MAURICE BARRÈS. Il a d'abord exprimé, sous une forme vigoureuse et subtile, une sorte de scepticisme esthétique et moral. La pensée et l'art n'ont pas d'autre but que d'aiguiser et d'affiner les sensations et la méditation de notre moi. Bien vivre est prendre de plus en plus conscience de ce qu'on éprouve, le perfectionner et le diversifier à l'infini. Égoïsme élégant et raffiné dont Barrès a très vite trouvé la limite. En explorant sa pensée, il s'est aperçu qu'elle touchait de toutes parts à la pensée des autres, qu'elle se mêlait très vite à de grandes et confuses pensées, à des « moi » plus vastes qui sont ceux du terroir, de la race, de la tradition. L'égoïsme esthétique est ainsi devenu un traditionalisme et un nationalisme qui ont fait de Barrès un doc-

trinaire, un des chefs d'une génération agissante et dogmatique et non plus égoïste et sceptique.

A côté de ces romans, ouvrages de théâtre et études critiques, se développe une littérature qui s'efforce de revenir aux procédés littéraires classiques.

RETOUR A UNE SORTIE DE CLASSICISME

Le romantisme était oratoire, pathétique, lyrique. Il multipliait les images, les effusions, les exaltations du sentiment ; il emplissait l'œuvre de la personne du poète. De plus en plus, au contraire, un certain nombre de romanciers, d'essayistes, de poètes gardent les scrupules des réalistes qui exigent une littérature objective, une peinture de la vie et non de la vie du poète. Mais les réalistes s'en tenaient à la vie dont ils étaient les spectateurs ; ils s'interdisaient plus ou moins de choisir entre les formes actuelles et peut-être passagères de cette vie et les formes permanentes, universelles, humaines, qui seules, pour les classiques, étaient objet de littérature ; les études de caractère étaient chez eux sans cesse confondues avec les études de mœurs. La *Madame Bovary* de Flaubert est à la fois une étude de la dépravation romanesque et sensuelle qui est éternelle et d'une âme sottement romantique vers 1850. Le roman et le théâtre tendent au contraire aujourd'hui à revenir bien souvent vers des analyses d'âme qui, sous leurs apparences contemporaines, mettent en mouvement les forces permanentes de l'âme humaine. Tels romans de M^{me} Marcelle Tinayre ou de H. de Régner, par exemple, sont des analyses psychologiques qui reprennent la tradition de M^{me} de La Fayette ou de Benjamin Constant.

En même temps, à la rhétorique et à l'imagination romantiques s'oppose une forme plus sobre, plus concentrée. Au lieu de peindre et d'émouvoir par de vastes tableaux et des effusions prolixes, on ne garde que les images et les accents essentiels. Sans qu'on puisse dire qu'il a exercé une influence directe, car son art lui est très personnel, Anatole France a pourtant donné des modèles de cette forme classique.

ANATOLE FRANCE (1844-1924)

Il y a dans ses romans, dont le succès a grandi de jour en jour, une philosophie sceptique qui n'est pas d'accord avec la volonté de croire ou du moins d'agir des générations contem-

poraines. L'homme, conclut-il, est invinciblement conduit par des passions et des instincts aveugles ; dans la mêlée des siècles, l'intelligence n'est qu'une lueur fugitive et à peu près vaine ; elle n'éclaire d'ailleurs que des apparences et ne saurait découvrir l'inaccessible vérité. Pourtant ce scepticisme, comme celui de Voltaire, n'est pas un pessimisme désespéré. Si faible que soit cette lueur de l'intelligence, il faut la préserver et la nourrir. Contre les menaces d'une société matérialiste asservie à la force et à l'argent, il faut la défendre ; cette illusion est à peu près la seule chose qui vaille la peine d'être vécue.

Et cette philosophie est traduite dans un art admirable. Comme les classiques, Anatole France se soucie peu d'inventer ; il emprunte ses sujets à toutes mains ou à une humble et modeste réalité. Mais il s'efforce de les traduire dans un style qui ne garde des choses que leur forme harmonieuse, des êtres que la ligne qui les dessine, des sentiments que leur grâce ou leur force essentielle. Au lieu de la haine ou de l'amour, c'est l'ironie ou la sympathie qui animent l'œuvre, c'est-à-dire des sentiments mesurés et ordonnés. Ainsi le style de ces romans est comme une de ces lumières fines et transparentes qui, posées sur les êtres et les choses, transfigurent la médiocrité et la laideur même en rythme et en beauté.

TRANSFORMATION DE CE CLASSICISME

Mais ce classicisme a tendance, chez certains écrivains, à se transformer. L'œuvre classique est faite d'idées claires. Elle s'efforce de ramener les sentiments à des formes lucides et logiquement enchaînées. Or, de plus en plus, les philosophes et les psychologues font une large place, dans l'âme humaine, à des forces obscures, inconscientes ou subconscientes, dont les impulsions sont aussi confuses que puissantes et dont les raisons échappent à toutes les analyses de la raison. L'esprit et la vie des hommes sont moins simples et moins ordonnés que les classiques, disciples de Descartes, ne le croyaient. Dès lors l'écrivain se proposera de pénétrer jusqu'à ces régions mystérieuses, jusqu'à ces forces capricieuses. Il ne s'efforcera plus de les traduire en idées claires et en développements régulièrement enchaînés, car c'est justement les dénaturer. Il cherchera plutôt à les suggérer, à donner le sentiment de ces insaisissables sentiments. Il en suivra le cours capricieux. Il libérera ainsi l'œuvre littéraire des traditions d'une logique et d'une rhéto-

rique qui avaient fini par substituer des conventions à la réalité complexe et vivante, des règles arbitraires à la vérité. Depuis trois siècles on voulait surtout que l'œuvre d'art suivît en pleine lumière des chemins bien tracés. On y fera rentrer l'ombre et l'aventure où tant de vies, et peut-être toutes les vies, errent plus ou moins.

DISCRIMINATION DE L'ART ET DE LA SCIENCE

Cette ruine du positivisme matérialiste, cette hostilité au romantisme, ce retour à l'humanisme classique, cet effort pour l'élargir ne signifient pas que la littérature et la pensée françaises tendent à oublier deux siècles de notre pensée. Les philosophes du XVIII^e siècle voulaient soumettre toutes choses à la raison et à l'expérience, les romantiques toutes choses au génie individuel, les positivistes toutes choses à la méthode et aux conclusions des sciences expérimentales. C'est cette prétention à enfermer la vie, la pensée et l'art dans une méthode universelle qui a seule été ruinée.

D'une part, en effet, beaucoup de romanciers, de poètes ou de dramaturges, sans revenir strictement à la doctrine de l'art pour l'art, sans obliger l'homme de lettres à s'isoler de la vie sociale, jugent que l'art peut avoir sa fin propre qui est l'expression de la beauté. On écrit des « romans artistes » et des poèmes qui ne sont que des poèmes, indifférents à toute doctrine morale, sociale ou mystique. L'écrivain sensible à des spectacles, à des rêves, à des émotions s'efforce non pas de les commenter, mais simplement de les exprimer.

D'autre part, la ruine du positivisme doctrinal n'a pas entraîné celle de la science ni de l'esprit critique, fidèle aux méthodes de la science. Quoi que l'on pense des raisons profondes de la vie et des destinées humaines, quelque place que l'on fasse aux vérités mystiques, il y a cependant une certaine sorte de vérité qui ne peut être prouvée que par des faits, des observations, des expériences, des textes. Quelles que soient les conclusions des philosophes sur la valeur métaphysique de la science, les sciences continuent à poursuivre leurs découvertes selon les mêmes méthodes. Quels que soient les principes qui doivent régler le gouvernement des peuples, il reste cependant une histoire « scientifique » qui n'est établie que par des textes et des documents. De même, en philosophie, les « idées », la méditation, la métaphysique ont bien reconquis

les droits qu'un Taine ou un Th. Ribot leur avaient contestés ; mais il reste cependant une psychologie expérimentale et, à beaucoup d'égards, scientifique. Un très grand nombre d'historiens, un grand nombre de philosophes usent donc de méthodes scientifiques. Les vérités de fait et d'observation gardent leur place et une place essentielle à côté des vérités morales et mystiques. En littérature même, ce goût du fait et de l'observation prolonge solidement la doctrine des écrivains réalistes.

Assurément cette forme d'esprit est souvent discutée par la polémique contemporaine ; l'esprit critique semble tour à tour trop lent, trop timide ou trop audacieux. Mais les polémiques les plus âpres ne sauraient l'ébranler. Il est devenu l'une des formes nécessaires de notre esprit moderne. Il importe seulement qu'il fasse aux autres formes leur part. Ce qui tend à disparaître, c'est la prétention à soumettre le monde à une forme unique de vérité ; ce qui demeure, ce sont des vérités dont chacune appelle sa méthode. L'esprit contemporain renonce généralement (car il y a des exceptions) à embrasser le monde d'une seule vue ; il s'en tient à des aspects du monde.

ÉCRIVAINS SECONDAIRES DU XIX^e SIÈCLE

PAUL-LOUIS COURRIER (1172-1825). Pamphlétaire habile qui a lancé contre le parti légitimiste des brochures retentissantes, écrites dans un style sobre et spirituel (*Pétition pour les villageois qu'on empêche de danser*, 1822).

CASIMIR DELAVIGNE (1793-1843). Poète lyrique et dramatique dont les œuvres sont une sorte de transition entre le classicisme et le romantisme (B. I, p. 215).

BALLANCHE (1776-1847). Philosophe dont les systèmes n'ont plus d'intérêt, mais qui, par son imagination et son style, a préparé le romantisme.

CHARLES NODIER (1780-1844) a écrit des contes et nouvelles agréables (*Trilby*, 1822, etc...).

XAVIER DE MAISTRE (1764-1852). Romancier et essayiste (*Voyage autour de ma chambre*, 1794).

BÉRANGER (1780-1857). Ses chansons, d'esprit libéral, ont eu, pendant cinquante ans, un succès prodigieux (B. I, p. 103).

JOUBERT (1754-1824). On a publié de lui, en 1842, des pensées et une correspondance où se révèle une âme inquiète et délicate.

MILLEVOYE (1782-1816), poète, mort très jeune, dont on a retenu *la Chute des feuilles* (B. I, p. 209).

AUGUSTE BRIZEUX (1806-1858). Son poème de *Marie* (1832) est une aimable idylle bretonne.

HÉGÉSIPPE MOREAU (1810-1838), poète, connu surtout parce qu'il mourut à 28 ans (B. I, p. 214).

FÉLIX ARVERS (1806-1850), connu par un sonnet paru dans son recueil *Mes heures perdues* (1833) [B. I, p. 217].

AUGUSTE BARBIER (1805-1882) a écrit des satires politiques en vers assez puissantes, *les Iambes* (1830) [B. I, p. 220].

VICTOR DE LAPRADE (1812-1883), auteur de poèmes lyriques et philosophiques (*Psyché*, 1841, etc.).

ALEXANDRE DUMAS PÈRE (1803-1870) a écrit, outre ses drames, des romans d'aventures (*les Trois Mousquetaires*, etc...), qui sont bien connus.

LACORDAIRE (1802-1861). Orateur religieux de très grand talent qui prêcha de 1833 à 1854.

VICTOR COUSIN (1792-1867), philosophe, ministre de l'Instruction publique, chef de l'école éclectique qui essaie de choisir dans diverses doctrines spiritualistes ce qu'elles ont de meilleur.

SAINT-MARC GIRARDIN (1801-1873). Critique, professeur à la Faculté des lettres (*La Fontaine et les fabulistes*, 1867, etc.).

HENRI MARTIN (1810-1883), historien.

LOUIS VEUILLLOT (1813-1883). Journaliste et critique catholique qui a écrit avec violence et talent.

SCRIBE (1791-1861), auteur d'innombrables pièces de théâtre ingénieusement construites.

E. LABICHE (1815-1888), auteur de vaudevilles divertissants (*le Voyage de M. Perrichon*, 1866, etc...).

VICTORIEN SARDOU (1831-1908), auteur de très nombreuses comédies, pièces, drames qui valent surtout par l'ingéniosité de l'intrigue.

FRANÇOIS COPPÉE (1842-1908). A d'abord écrit des poèmes parnassiens, puis un recueil de poèmes où il chante la vie cachée et modeste (*les Humbles*) et des pièces de théâtre en vers (*le Passant*, *le Luthier de Crémone*, etc...).

INDEX ALPHABÉTIQUE

	Pages.		Pages.
ABOUT (Ed.)	237	BUDÉ (G.)	34
ALEMBERT (d')	149, 153	BUFFON	138
<i>Amadis de Gaule</i>	61	BURNOUF	207
AMPÈRE	220	BUSSY-RABUTIN	96, 97
AMYOT	41		
ARAGO	220	CABANIS	172
ARNAULD	65	CALVIN	35
ARVERS	246	<i>Cantilène de sainte Eulalie</i>	8
AUBIGNAC (d')	70	<i>Cent ballades (les)</i>	22
AUBIGNÉ (Agrippa d')	48	<i>Cent nouvelles nouvelles (les)</i>	28
<i>Aucassin et Nicolette</i>	13	CHAMFORT	170
AUGIER (É.)	229	CHAMPFLEURY	216
		CHAMPOLLION	207
BAÏF (A. de)	44	<i>Chanson de Girard de Vienne</i>	12
BALLANCHE	246	<i>Chanson de Roland</i>	12
BALZAC (Guez de)	62	CHAPELAIN	63, 76
BALZAC (H. de)	211	CHARRON (P.)	54
BANVILLE (Th. de)	226	CHARTIER (Alain)	22
BARBIER (A.)	246	CHASTELLAIN (Georges)	25
BARRÈS (M.)	242	CHATEAUBRIAND	174
BARTAS (du)	45	CHÊNE-DOLLÉ	171
BAUDELAIRE	226	CHÉNIER (André)	157
BAYLE	110	CHÉNIER (Marie-Joseph)	171
BEAUMARCHAIS	154	CHERBULIEZ	237
BECQUE (H.)	239	COMINES	29
BELLAY (du)	44	COMTE (A.)	204
BELLEAU (Remi)	45	CONDILLAC	153
BÉRANGER	184, 246	CONSTANT (B.)	178
BERGSON	240	COPPÉE (F.)	237, 247
BERNARD (Claude)	221	CORNEILLE (Pierre)	70
BERTIN	157	CORNEILLE (Thomas)	109
BLANC (L.)	205	COURIER (P.-L.)	245
BOCCACE	33	COUSIN (V.)	246
BODIN (J.)	48	CRÉBILLON (le père)	170
BOILEAU	79, 114	CRÉTIN (Guillaume)	31
BONALD (de)	178	CUVIER	220
BORN (Bertrand de)	15	CYRANO DE BERGERAC	109
BORNIER (H. de)	237		
BOSSUET	89	DACIER (M ^{me})	114
BOURDALOUE	109	DANCOURT	108
BOUTROUX (E.)	237	DANTE	182
BRANTÔME	54	DANTON	171
BRIZEUX (A.)	246	DARWIN	221
BRUNETIÈRE	240	DAUDET (A.)	233

250 — INDEX ALPHABÉTIQUE

	Pages.		Pages
DAURAT	42	GILBERT	157
DEFFAND (M ^{me} du)	128	GËTHE	161, 182
DELAVIGNE (C.)	184, 246	GOMBERVILLE	94
DELILLE	157, 171	GONCOURT (E. et J. de) . .	219
DESBORDES-VALMORE (M ^{me})	201	GRAY	161
DESCARTES	63	GREBAN (Arnoul)	26
DESCHAMPS (Eustache) . .	22	GRESSET	170
DESMOLINS (Camille) . . .	171	GREVIN (J.)	46
DES PÉRIERS (Bonaventure)		GRINGOIRE (Pierre)	31
	31, 33, 39	GUÉRIN (M. de)	201
DESTOUCHES	170	GUIZOT	206
DESTUTT DE TRACY	172	GUYON (M ^{me})	113
DIDEROT	148, 155		
DOLET (Étienne)	35	HALÉVY	237
DUCLOS	170	HARDY	69
DUMAS fils (A.)	229	HELVÉTIUS	149, 153
DUMAS père (A.)	198, 246	HEREDIA (J.-M. de)	226
DUVAL	171	HERVEY	161
ÉCOUCHARD-LEBRUN	170	HOFFMANN	182
ÉRASME	34	HOLBACH (d')	153
ESTIENNE (H.)	41	HUGO (V.)	188, 198
ÉTIENNE	171	HUYSMANS	232
<i>Farce de Pathelin</i>	26	JAMYN (A.)	53
FÉNELON	118	JANSÉNIUS	65
FEUILLET (O.)	237	<i>Jeu de Saint-Nicolas</i>	18
FIELDING	161	JODELLE	46
FLAUBERT	217	JOINVILLE	19
FLÉCHIER	109	<i>Jongleur de Notre-Dame (le)</i>	15
<i>Flore et Blanche fleur</i> . . .	13	JOUBERT	246
FLORIAN	170		
FONTANES	171	LABÉ (Louise)	42
FONTENELLE	110, 113	LABICHE (E.)	247
FOURIER	204	LA BOÉTIE (Étienne de) . .	48
<i>Franc archer de Bagnolet (le)</i>	26	LA BRUYÈRE	115
FRANCE (A.)	240, 243	LA CALPRENÈDE	94
FRANÇOIS DE SALES (saint)	77	LACHELIER	237
FROISSART	28	LACORDAIRE	246
FROMENTIN	237	LA FAYETTE (M ^{me} de)	94
FURETIÈRE	57	LA FONTAINE	97
FUSTEL DE COULANGES . . .	225	LA HALLE (Adam de)	15, 18
GARNIER (Robert)	46	LA HARPE	170
GAUTIER (Th.)	226	LA MARCHE (Olivier de) . . .	25
GEOFFROY SAINT-HILAIRE . .	220	LAMARCK	220
<i>Geste de Doon de Mayence</i> . .	12	LAMARTINE	185
<i>Geste de Garin de Montglane</i>	12	LAMBERT (M ^{me} de)	127
		LAMENNAIS	202, 205

INDEX ALPHABÉTIQUE — 251

	Pages.		Pages.
LAMOTTE-HOUDART	170	MOLINET (Jean)	25
<i>Lancelot ou le chevalier à la</i>		MONTAIGNE	49
<i>charrette</i>	13	MONTCHRÉTIEN	46
LANSON (G.)	241	MONTEMAYOR	61
LAPLACE	220	MONTESQUIEU	131
LAPRADE (V. de)	246	MONLUC	48
LARIVEY	46	MOREAU (Hégésippe)	246
LA ROCHEFOUCAULD	93	MURGER (Henri)	216
LA SALLE (A. de)	28	MUSSET (Alfred de)	194, 200
LE BOSSU (le P.)	82	NERVAL (Gérard de)	201
LEBRUN-PINDARE	157	NICOLE	65
LECONTE DE LISLE	226	NISARD	209
LEMAIRE DE BELGES	31	NIVELLE DE LA CHAUSSÉE	155
LEMAITRE (J.)	240	NODIER (Charles)	246
LEMERCIER (N.)	171	ORLÉANS (Charles d')	22
LÉONARD	157	OSSIAN	161
LESAGE	109, 125	PAILLERON (E.)	237
LE VERRIER	220	PALISSY (Bernard)	54
L'HOSPITAL (Michel de)	48	PARÉ (Ambroise)	54
LORRIS (Guillaume de)	15	PARNY	157, 170
MAETERLINCK	241	PASCAL	65
MAGNY (Olivier de)	53	PASQUIER (Étienne)	41
MAINTENON (M ^{me} de)	96, 109	PATIN (Guy)	96
MAIRET	69	PERRAULT	109, 114
MAISTRE (Joseph de)	178	PIRON	170
MAISTRE (Xavier de)	246	PISAN (Christine de)	22
MALESHERBES	142	PONSARD	184
MALHERBE	55	PONTUS DE THYARD	45
MALLARMÉ (Stéphane)	236	PRÉVOST (abbé)	160
MARGUERITE DE NAVARRE	31, 33	PROUD'HON	205
MARIVAUX	125	QUINAULT	85, 109
MARMONTEL	170	QUINET	206
MAROT (Clément)	31	<i>Quinze joi s de mariage (les)</i>	28
MAROT (Jean)	31	RABELAIS	37
MARTIN (Henri)	247	RACAN	109
MASSILLON	109	RACINE	82
MAUPASSANT (Guy de)	232	RAMBOUILLET (marquise	
MEILHAC	237	de)	60
MERCIER (L.-S.)	154	RAPIN (le P.)	82
MÉRIMÉE	214	REGNARD	108
MEUNG (Jean de)	15	RÉGNIER (Henri de)	239, 243
MICHELET	206, 208	RÉGNIER (Mathurin)	56
MIGNET	206	RENAN	221
MILLEVOYE	171, 246	RENOUVIER	237
MIRABEAU	171		
MOLIÈRE	101		

252 — INDEX ALPHABÉTIQUE

	Pages.		Pages.
RETZ (cardinal de)	97	SEDAINE	154
RICHARDSON	161	SÉNANCOUR	178
RIMBAUD	236	<i>Serment de Strasbourg</i>	8
RIVAROL	170	SERRES (Olivier de)	54
ROLAND (M ^{me})	172	SÉVIGNÉ (M ^{me} de)	95
ROLLIN	170	SHAKESPEARE	161, 182
<i>Roman de Renart</i>	16	SOREL (Charles)	57
<i>Roman du Bel inconnu</i>	14	SOUMET	184
<i>Romans de la Table ronde</i>	12	STAEI (M ^{me} de)	173
<i>Romans du Saint-Graal</i>	15	STENDHAL	214
RONCARD	41	SULLY PRUDHOMME	234
ROSNY (J.-H.)	239	TAINÉ	221, 223
ROTHOU	69	TALLEMANT	97
ROUCHER	157	TASSE (le)	61
ROUSSEAU (J.-B.)	176	TENCIN (M ^{me} de)	128
ROUSSEAU (Jean-Jacques)	162	THIERRY (Augustin)	206
RUDEL (Jofroy)	15	THIERS	206
SABLÉ (marquise de)	93	TINAYRE (Marcelle)	243
SAINT-AMANT	57	TOCQUEVILLE (A. de)	206
SAINT-ÉVREMOND	110, 113	TOLSTOÏ	242
SAINT-LAMBERT	157	TOUSSAINT	142
SAINT-MARC GIRARDIN	247	<i>Tristan et Yseult</i>	12
SAINT-PIERRE (abbé de)	170	URFÉ (Honoré d')	60
SAINT-PIERRE (Bernardin de)	168	VAIR (G. du)	54
SAINT-SIMON (xvii ^e -xviii ^e siècles)	121	VAUGELAS	63, 109
SAINT-SIMON (xix ^e s.)	204	VAUVENARGUES	130
SAINT-BEUVE	209	VERGNIAUD	171
SAND (George)	196	VERHAEREN	242
SARDOU	247	VERLAINE	234
<i>Satire Ménippée</i>	48	VEUILLOT (L.)	247
SCALIGER	54	VIAU (Théophile de)	57
SCARRON	57, 109	VIGNY (Alfred de)	192, 200
SCÈVE (Maurice)	42	<i>Vain mire (le)</i>	17
SCHILLER	182	VILLEHARDOUIN	19
SCOTT (Walter)	182	VILLON	23
SCRIBE	184, 247	VOITURE	62
SCUDÉRY (M ^{lle} de)	94	VOLTAIRE	135, 144
		YOUNG	161
		ZOLA (É.)	232

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

AVERTISSEMENT	5
-------------------------	---

LE MOYEN AGE

Ire PARTIE. — XII^e ET XIII^e SIÈCLES 7

I. CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA VIE SOCIALE ET INTELLECTUELLE.	7
II. LES ORIGINES DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE.	8
La littérature latine au moyen âge, p. 8. — La littérature française, p. 8.	
III. CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA LITTÉRATURE DES XII ^e ET XIII ^e SIÈCLES	10
IV. LA POÉSIE ÉPIQUE ET ROMANESQUE	11
Les chansons de geste, p. 13. — Les romans courtois, p. 14.	
V. LA POÉSIE LYRIQUE ET ALLÉGORIQUE.	15
VI. LA POÉSIE FAMILIÈRE ET DIDACTIQUE	16
Le roman de Renard, p. 17. — Les fabliaux, p. 18.	
VII. LE THÉÂTRE.	19
VIII. LES CHRONIQUEURS	19
Villehardouin, p. 19. — Joinville, p. 20.	

II^e PARTIE. — XIV^e ET XV^e SIÈCLES 21

I. LA POÉSIE. — VILLON. — LES GRANDS RHÉTORIQUEURS .	22
La poésie, p. 22. — Villon, p. 23. — Les grands rhétoriqueurs, p. 25.	
II. LE THÉÂTRE.	25
Les mystères, p. 26. — Moralités, farces et soties, p. 27.	
III. LES CONTEURS.	28
IV. LES CHRONIQUEURS	28
Froissart, p. 29. — Comines, p. 30.	

LE XVI^e SIÈCLE

I. LE PROLONGEMENT DU MOYEN AGE. — CLÉMENT MAROT. — LES CONTEURS	31
Clément Marot, p. 31. — Les conteurs, p. 33.	
II. LES TEMPS NOUVEAUX : LA RÉFORME, L'HUMANISME, LA RENAISSANCE. CARACTÈRES GÉNÉRAUX	33
III. CALVIN.	35
IV. RABELAIS.	37
V. LA NOUVELLE GÉNÉRATION D'HUMANISTES.	41
VI. LA PLÉIADE. — RONSARD.	41
Ronsard, p. 41. — Les poètes de la Pléiade, p. 44.	
VII. LE THÉÂTRE AU XVI ^e SIÈCLE.	46

254 — TABLE DES MATIÈRES

VIII.	LES ÉCRIVAINS POLITIQUES	47
IX.	MONTAIGNE	49
X.	QUELQUES ÉCRIVAINS SECONDAIRES.	53

LE XVII^e SIÈCLE

LE PREMIER OUVRIER DU CLASSICISME : MALHERBE . . .	55
--	----

I^e PARTIE. — LA LITTÉRATURE INDÉPENDANTE OU IRRÉGULIÈRE 56

Régnier, p. 57. — Les autres écrivains, p. 58.

II^e PARTIE. — PRÉPARATION DE LA LITTÉRA- TURE RÉGULIÈRE OU CLASSIQUE 60

I.	L'ASTRÉE. LES PREMIERS SALONS.	60
	L'ASTRÉE, p. 60. — Le salon de M ^{me} de Rambouillet, p. 61	
II.	BALZAC ET VOITURE	62
III.	L'ACADÉMIE FRANÇAISE. — VAUGELAS	63
IV.	LA RÉACTION CONTRE LA PHILOSOPHIE SCOLASTIQUE. — DESCARTES ET LA RAISON	63
V.	PASCAL	65
VI.	LE THÉÂTRE AVANT CORNEILLE	69
VII.	CORNEILLE	70

III^e PARTIE. — L'ÉPOQUE CLASSIQUE. 74

I.	CARACTÈRES GÉNÉRAUX.	74
II.	LA DOCTRINE LITTÉRAIRE DES ÉCRIVAINS CLASSIQUES . .	77
III.	LES ÉCRIVAINS PROPREMENT CLASSIQUES : BOILEAU, RACINE, BOSSUET	79
	Boileau, p. 79. — Racine, p. 82. — Bossuet, p. 89.	
IV.	LA LITTÉRATURE D'ANALYSE MORALE : LA ROCHEFOU- CAULD ; M ^{me} DE LA FAYETTE. — LES LETTRES DE M ^{me} DE SÉVIGNÉ. LES MÉMOIRES	93
	La Rochefoucauld, p. 93. — M ^{me} de La Fayette, p. 94. — M ^{me} de Sévigné, p. 95. — Les mémoires, p. 96.	
V.	FUSION DE LA LITTÉRATURE INDÉPENDANTE ET DE LA LITTÉRATURE CLASSIQUE : LA FONTAINE. — MOLIÈRE. — LES SUCCESSEURS DE MOLIÈRE	97
VI.	AUTEURS SECONDAIRES	109

IV^e PARTIE. — LE PASSAGE DU XVII^e AU XVIII^e SIÈCLE 110

I.	FORMATION D'UN ESPRIT NOUVEAU. SAINT-ÉVREMOND, BAYLE, FONTENELLE.	110
II.	LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES	113
III.	LA BRUYÈRE	115
IV.	FÉNELON	118
V.	SAINT-SIMON	121

LE XVIII^e SIÈCLE

TENDANCES NOUVELLES DE L'OPINION DE 1715 A 1750 123

*I^{re} PARTIE. — LE PROLONGEMENT
DE L'ESPRIT CLASSIQUE*

I. LESAGE, MARIVAUX	125
II. LES SALONS (JUSQUE VERS 1750)	127

II^e PARTIE. — LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE 129*1^{re} Période (1715-1750)*

I. CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA VIE INTELLECTUELLE.	129
II. VAUVENARGUES	130
III. MONTESQUIEU	131
IV. VOLTAIRE (DE 1694 A 1750)	135
V. LES SCIENCES DE LA NATURE. BUFFON	139

2^e Période (1750-1789)

I. LA LUTTE ENTRE LA PHILOSOPHIE ET L'AUTORITÉ	141
II. VOLTAIRE (1750-1778)	144
III. DIDEROT. L'ENCYCLOPÉDIE. LES ENCYCLOPÉDISTES	148
IV. LE THÉÂTRE, BEAUMARCHAIS	154
V. LA POÉSIE, ANDRÉ CHÉNIER.	157

*III^e PARTIE. — LE RETOUR A LA NATURE
ET AU SENTIMENT*

I. CARACTÈRES GÉNÉRAUX DU MOUVEMENT	160
II. J.-J ROUSSEAU.	162
III. BERNARDIN DE SAINT-PIERRE	168
IV. ÉCRIVAINS SECONDAIRES	170

LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

I. POÈTES, DRAMATURGES, ÉCRIVAINS DIVERS	171
II. M ^{me} DE STAEL	173
III. CHATEAUBRIAND	175
IV. BENJAMIN CONSTANT, SÉNANCOUR, J. DE MAISTRE, DE BONALD	178

LE XIX^e SIÈCLE

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA VIE SOCIALE (1815-1851) 180

I^{re} PARTIE. — LE ROMANTISME 182

I. CARACTÈRES GÉNÉRAUX DU MOUVEMENT ROMANTIQUE	182
II. LAMARTINE	185
III. VICTOR HUGO	188
IV. ALFRED DE VIGNY	192
V. ALFRED DE MUSSET	194
VI. GEORGE SAND	196

256 — TABLE DES MATIÈRES

VII.	LE THÉÂTRE ROMANTIQUE. VICTOR HUGO, A. DE VIGNY, A. DE MUSSET	198
VIII.	M ^{me} DESBORDES-VALMORE, M. DE GUÉRIN, G. DE NERVAL	201
II ^e PARTIE. — DU ROMANTISME AU RÉALISME		203
I.	LE ROMANTISME SOCIAL. LAMENNAIS	203
II.	LES HISTORIENS ROMANTIQUES.	206
III.	LA CRITIQUE. SAINTE-BEUVE	209
IV.	LE ROMAN. BALZAC, MÉRIMÉE, STENDHAL	211
Balzac, p. 211. — Mérimée, p. 214. — Stendhal, p. 215.		
III ^e PARTIE. — LE RÉALISME. LE POSITIVISME. LE NATURALISME		216
I.	LES ORIGINES DU RÉALISME.	216
II.	FLAUBERT.	217
III.	EDMOND ET JULES DE GONCOURT	219
IV.	LES SAVANTS	220
V.	LA CRITIQUE ET L'HISTOIRE. RENAN, TAINÉ, FUSTEL DE COULANGES	221
Renan, p. 221. — Taine, p. 223. — Fustel de Cou- langes, p. 225.		
VI.	LA DOCTRINE DE L'ART POUR L'ART. TH. GAUTIER, BAUDE- LAIRE, LE PARNASSE	226
Th. Gautier, p. 226. — Th. de Banville, p. 227. — Leconte de Lisle, p. 227. — Les Parnassiens, p. 228. — Baudelaire, p. 229.		
VII.	LE THÉÂTRE SOCIAL.	229
E. Augier, p. 230. — A. Dumas, fils, p. 231.		
VIII.	LE NATURALISME	232
É. Zola, p. 232. — Guy de Maupassant, p. 233. — A. Dau- det, p. 233.		
IV ^e PARTIE. — L'OPPOSITION AU POSITIVISME ET AU NATURALISME		234
I.	SULLY PRUDHOMME	234
II.	VERLAINE. LE SYMBOLISME	234
III.	LE ROMAN. LE THÉÂTRE. LA CRITIQUE	237
V ^e PARTIE. — TENDANCES GÉNÉRALES DE LA LITTÉ- RATURE ET DE LA PENSÉE CONTEMPORAINES		238
Disparition des écoles littéraires ou philosophiques, p. 238. — Survivance des anciennes tendances, p. 239. — Ruine du positivisme, p. 240. — Ruine du romantisme moral, p. 242. — Retour à une sorte de classicisme, p. 243 (Ana- tole France, p. 243). — Discrimination de l'art et de la science, p. 244.		
ÉCRIVAINS SECONDAIRES DU XIX ^e SIÈCLE		245
INDEX ALPHABÉTIQUE		249

